إعادة كتابة التاريخ

أ.د. عبد الله بن محمد الغذامي - السعودية

من كتب التاريخ ؟ ومن يكتب التاريخ ؟

إن من يكتب التاريخ هو من يعيد كتابته، إن صح أن هناك مجالاً لإعادة التاريخ .

ويجب أن لا ننسى هنا أننا نتكلم بمصطلحات مجازية، وأن هذه المصطلحات لها علاقة وثيقة بلعبة السلطة ولعبة النسق، فالتاريخ صناعة فحولية أولاً، أي: أنه من صنع الفحول، وهم أفذاذ الرجال وسادة اللحظة، وهم الذين يسمون الوقائع، ويميزون بعضها عن بعض، ولسوف يقسمون هذه الواقع بين متن وهامش، وما هو متن عندهم؛ سيصبح تاريخاً، وما عداه سيظل في الهامش، وحينما يقبع في الهامش؛ فسيصبح (فولكلورا) أو سرديات شعبية، ويدخل فيها تاريخ المهمشين والضعفاء والمختلفين، وبجانب هذين المدين الرئيسيين سيقف خطاب ثالث هو خطاب المعارضة التي لا تقل سلطوية عن السلطة ذاتها، إلا ما ندر منها، والنادر سيدخل مع الزمن في سجل الشعبي الهامشي .

إذن التاريخ ليس وقائع وأحداثا، ولكنه خطاب السلطة والنسق، وهو ليس مدونة وسجلاً بقدر ما هو خطاب مجازي له تورياته الخاصة وكناياته الذاتية بوصفه نسقا ذهنياً ونظام تصور وقيمة فحولية .

ولننظر لتاريخنا الراهن، حيث تتولى أمريكا كتابة الذهن البشري، بمصطلحاتها وقيمها المعنوية والمادية والذوقية، وكل ما هو مقبول أمريكيا يتحول إلى مقبول أوربي، ثم إلى مقبول روسي، ثم إلى مقبول صيني وهندي، وبالتالي يصبح مقبولاً عالمياً.

هذه فرصة دقيقة للفكر الإنساني كي يرى المثال البشري حياً أمامه، وهو مثال يكشف عن حيل العقل الفحولي في فرض فحولته وفي تغليفها بأغلفة محسنة ومؤنسنة حتى تكون قابلة للتسويق والتقبيل.

ولئن صارت لعبة السلطة والتأثير واضحة الآن لنا بسبب الإعلام بقدرته الحالية على الكشف المبكر، فإن هذه اللعبة هي إياها منذ الأزل، وإن تفاوتت الوسائل والقدرات .

هناك تصور بشري ساذج يفترض أن ثنائية الحق والحقيقة هما وجهان لعملة واحدة، وما هو حق يصبح حقيقة، وهذا تصور يقول به الطيبون والمثاليون، غير أن الواقع الثقافي يشير إلى عكس ذلك، بل يؤكد أن الحق والحقيقة لا يسيران في خط واحد، وإنما الحق دائما ما يجري سلبه والسيطرة على معانيه حتى ليصبح معنى خاصاً يقف مع القوة وليس مع الحقيقة، ووجها العملة هما القوة والحق، وليسا الحقيقة والحق ، وإذا كنت قوياً؛ فأنت محق، وستكون مبطلاً؛ إذا كنت ضعيفا حتى وإن كانت الحقيقة معك، وستظل الحقيقة أضعف من أن تفرض صورتها على التصور البشري؛ لأن هذا التصور

محكوم بقوة النسق وهيمنته.

نحن الذين نعرف قضية فلسطين وقضايا النضال ضد المستعمر و المحتل، نعرف الحقيقة، ولكننا نعجز عن تحويلها إلى حق، ونعجز عن تصويرها في صورة الحق في الخطاب الإعلامي و السياسي العالمي.

وكم يقال عن عدالة القضية الفلسطينية، وعن كونها أعدل قضية مع أسوأ محام، و المسألة كلها أننا أمام طرفين، أحدهما يملك الحقيقة ولكنه ضعيف، وآخر مزيف ولكنه قوي؛ ولذا فإن صورة الحق عالمياً هي مع القوي، ولا سبيل إلى كشف زيف القوي.

هذا هو التاريخ الماثل أمامنا وهو التاريخ في كل أزمنته وعصوره.

نعم، لا بد من إعادة كتابة التاريخ، وإعادة قراءته، لا لأننا سنغير ما حدث، ولكننا قد نغير مما سيحدث، هذا إذا كانت إعادة كتابة التاريخ تقوم على شرطين هما:

١- أن تكون هذه الإعادة مشروعاً في نقد الخطاب وكشف أنساقه المضمرة، أي: أنه مشروع في نقد الذات الثقافية، بما إن التاريخ كخطاب وكتصور وكأحكام هو خلاصة نسقية لثقافة أمة ما، و النقد و الكشف هنا سيكون بمثابة التعرية وفضح عيوب الخطاب، وهو ما كنت سميته من قبل بحاجتنا إلى نظريات في القبحيات، بدل نظريات الجماليات التي ظلت تحسن وتجمل الماضي و الذات و الخطاب.

٢- أن تكون إعادة القراءة و إعادة الكتابة إعادات وليست مجرد جهود فردية تحل فيها ذات فحولية محل ذات أخرى، إن أفضل طريقة للكشف هي في تعدد الكشافة وتعدد القراءات، وتعدد الروايات، وتعدد التعدد ذاته، وهذا التعدد هو الذي سيكسر المطلقية و التفرد، وسيفتح مجالاً للثغرات؛ كي تعبر عن نفسها، وتقوم مقام الشاهد الذي هو من أهلها .

ولو تذكرنا مذكرات وروايات ثورة يوليو في مصر، وتعدد المتذكرين لها، وتعدد رواياتهم لها، لو تذكرنا هذا؛ لعرفنا ميزة تعدد الرواية و الكتابة و القراءة، وقدرة هذا التعدد على النميمة على ثغرات الخطاب، مما يمكن الناظر إليها من كشف طريقه للتعرف على إنسانية الحدث- أي حدث- وعدم تعاليه المطلق المتفرد وعلى عدم أحقيته المطلقة .

التاريخ إذن خطاب مجازي كنائي، وبالتالي هو خطاب نسقي، يتحكم فينا ونحن نهم في إعادة قراءته، و الهيمنات التي كانت على الأقدمين ستتكرر علينا، وإن بصور مختلفة، ولا خلاص من ذلك إلا بوعي نقدي، يقوم على نقد أنساق الخطاب الثقافية أولاً، وسيكون الخطاب التاريخي مادة ثرية في نقد الأنساق وكشفها؛ لأنه حامل جبار لها، وهو - حسب مصطلحنا في النقد الثقافي- خطاب متشعرن و الذات الثقافية متشعرنة أيضا، وإذا لم نكشف هذه الشعرنة؛ فإننا سنقع عن غير وعي منا في إعادة التاريخ وليس في إعادة كتابته.

قصائد للمطر

أ. د. عبدالعزيز المقالح - اليمن

- ١ -

تبدو السماءُ قريبةً منّا
إذا هطل المطرْ
تَدَعُ الجبال وراءَها
وتسير في مرح
تقبل ما تراه،
ومن تراه من البشرْ.
وتنام حين تنامُ
- بعد الصحو-
في حضن الشجرْ

- ٢ -

تبدو السماءُ قريبةً منّا
من الأرض التي اشتاقتْ
إلى الماء الجديدِ
نجومُها تدنو
تكاد أصابعُ الأطفال
في يُسْر تلامسها
وفوق أكفهم تتناثر الأضواء
ترسم حولهم صوراً
لأكثر من قمرْ.

- ٣ -

تبدو السماءُ بعيدةً منّا
إذا غاب المطرْ
لا شيء يغسلنا
ويغسل روحَ هذا الكون
من فوضاهُ
من أحزانه
ومن الدُّخانِ على الوجوهِ
وفي اللغاتِ
سوى المطرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٤ -

تتقشَّر الغيماتُ
فوق جبالنا الخرساء
لا غزلانَ عند سفوحها وشعابِها
تبدو التلالُ كئيبةً
ترنو إلى وجه السماء
بأعين يبستْ
وأخرى ذابلات
ظامئاتٍ للمطرْ.

- ٥ -

يبست على جدراننا العطشى
ظلالُ الوقت
وامتصّ اليباسُ
ندى الحقول ،
بقية القطراتِ
في الوديان والغدران ،
واشتاق التراب إلى المطرْ.

- ٦ -

هطل المطرْ.
واسترخت الأرضُ
انتشتْ أعضاؤها
عادت إلى الأشجار بهجتُها
وللأزهار فرحتُها
وعاد إلى النسيم غناؤهُ
والعشبُ موسيقاه ،
في الحقل المديد
ينافس الناي الوتر.

- ٧ -

لا شيءَ أجملُ
في عيون الناس والأشجار
من لون المطرْ.
لا صوتَ أعذبُ
في قلوب الناس والأشجار
من صوت المطرْ
لا شيءَ يَربط بين أرض اللهِ
والأفق المنوَّر
غير أقواس المطرْ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المفاهيم

أ. د. محمد مفتاح - المغرب

يحتل الاهتمام بالمفاهيم مركزاً هامًّا في الأبحاث العلمية والاجتماعية والإنسانية؛ لما لها من دور في ضبط التعامل في الحياة اليومية والعملية، وفي بناء النظريات والمناهج والنماذج في الحياة العلمية. يتجلى هذا الاهتمام في مناحي الحياة الجامعية المتعددة، وفي المعاجم والكتب المختصة. وأهم ما يركز عليه في مختلف هذه المجالات هو: التفرقة بين الكلمة، والفكرة، والمفهوم المجرد، والمفهوم، والمصطلح، وتنوع استعمالات المفاهيم في الفلسفة العامة، وفي (الإبستمولوجية) العامة والخاصة، وفي علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. والقارئ لهذه الأدبيات؛ يجدها اعتنت بشروط امتلاك المفهوم، وبكيفية تحديده، وبشكله، وبأصنافه، ووظائفه.

لا ريب أن أي تواصل لغوي لا يتحقق بين الناس إلا بالمفاهيم؛ إذ هي جوهر اللغة الطبيعية العادية ولب اللغة العلمية الاصطناعية. المفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرق بين شيء وشيء، وكائن وكائن، وكيان وكيان، لكن المفاهيم محتاجة إلى نسق يضم بعضها إلى بعض؛ لربط صلات وعلائق بين أثاث الكون حتى يتحقق نوع من الانسجام والاتساق بين الأثاث بعضه ببعض وبينه وبين الإنسان.

مفاهيم المرحلة الطبيعية هي وليدة الإدراك العمومي الذي لا يهتم كثيراً بالتدقيقات والتفاصيل ورسم الحدود، ومفاهيم المرحلة الاصطناعية هي نتيجة التدقيق والتحديد، وهي مجال الباحثين من العلماء على اختلاف تخصصاتهم.

من هنا نشأت التحديدات والتعريفات، واحتلت مكانة متميزة فيما يسمى (بالمنطق) إلى يومنا هذا. تحدّث المناطقة -قديماً وحديثاً- عن ماهية التحديد

ومكوناته، واختلفوا في الماهية وفي عدد المكونات، فإذا رأى أغلبهم أن التحديد يحصل بالجنس القريب والفصل، فإن آخرين يرون أن الرسم أولى فيما ليس له جنس؛ ومرد هذا الاختلاف أسباب كثيرة، منها (الأنطولوجية) و(الإبستمولوجية) و(الميتافيزيقية). ومهما كانت طبيعة الاختلافات والاعتراضات، فإنه من الممكن الاتفاق على أن التحديد الجامع المانع عسير الوجود، وإنما ما هو متيسّر هو التحديد القائم على العلائق والوظائف، هذا النوع من التحديد هو ما يسمى بالتحديدات (الاسمية) أو (التشييدية)، وهذه التحديدات لا تستند إلى الجنس والفصل أو الخاصة، وإنما تتكئ إلى طبيعة الشيء الذي يراد تحديده، وإلى الذات المحددة التي تستبطن ذلك الشيء وتتأمله وتنفعل معه، ثم تصوغ استبطاناتها وتأملاتها وانفعالاتها (وتجاربها) في محمولات.

بيد أن الصناعة التنظيرية تتأسس أحياناً على بعض الأوليات التي لا تحدد، وهذه الأوليات هي بمثابة كونيات، ومن أمثلتها في الدليليات: الاتصال/ الانفصال، الهوية /المغايرة، العلاقة، التميز، الشرط. ومن ينظر في معاجم النظريات والمفاهيم والمصطلحات؛ يجد هناك تنبيهات إلى نوعين من المفاهيم: أحدهما نوع غير محدد، وثانيهما محدد. وهذه التفرقة شائعة بين المتعاطين للصناعات النظرية.

خلاصة ما تقدم أن مفاصل الصناعة النظرية هي المفاهيم، سواء أكانت مفاهيم أولية أم مفاهيم لها تحديدات جامعة مانعة، أم لها تعبيرات مسندة إليها؛ توضح علائقها ووظائفها.

ملامح الفكر الاجتماعي لدى الجهيمان

شمس علي - السعودية

يعتبر الكاتب الموسوعي الراحل عبدالكريم الجهيمان من أوائل من تنبّه إلى ضرورة تعليم المرأة في المملكة العربية السعودية ونادى به، كما أنه كان من أوائل من دعا لإصلاح مؤسسات الدولة الناشئة حين ذاك؛ من خلال كتابته عدداً من المقالات التي قام بتوجيهها عبر الصحافة للوزارات، وحول هذا الأمر يقول في أحد حواراته: "وجهت إلى معظم الوزارات كلمات، حاولت أن تكون عناوينها مثيرة ولافتة للنظر؛ ليكون ذلك أبلغ في تأثيرها".

ومن هنا يلحّ السؤال عن سبب انشغال مثقف تنويري مثل الجهيمان بجمع ماسلف من حكايا الأولين، وهي خطوة يعدها البعض نكوصاً للخلف وتعلقاً بأهداب الماضي، لمثقف طالما شغل بإصلاح المجتمع وتوعيته وتنويره.

ولم يكن هذا التساؤل ليغيب عنه مطلقاً؛ بدلالة تقديمه لكتابه (أساطير شعبية) بالقول: "إن مخالفة المخالف لا تقدح في أي عمل من الأعمال؛ فالناس قل أن يتفقوا على أمر من الأمور، وإذاً، فمن شاء أن يقرأها فليقرأها ومن شاء أن يهجرها فليهجرها، فإنها إن كانت تستحق الحياة؛ فسوف تبقى رغم قدح القادحين، وإذا كانت ليس لها مقومات الكائنات الحية؛ فسوف تموت ولن يحييها مدح المادحين".

ويحفزنا ذات السؤال السابق أيضاً للبحث في حمولات القص الشعبي الاجتماعية، وكيف أرادنا الجهيمان أن نفيد منها في فهم تاريخنا وحاضرنا؟

ومن هنا نتساءل: هل كان هدف الجهيمان من جمعه للأساطير يصب هو الآخر في صالح بناء المجتمع وتنويره وإصلاحه وتعديل ما اعوجّ من سلوكياته؟ ومن ذلك أن اعتماد غالبية أبطال وشخوص القص الشعبي لديه على الحيلة والمكر وسيلة للكسب والإثراء السريع، قد يكون آلية كاشفة لواقع تفكير المجتمع وسلوكه.

ولتتضح الصورة أكثر؛ نأتي لأحد تعاريف الأسطورة الذي يقول بأنها: حكاية ذات أحداث عجيبة خارقة للعادة، أو هي جملة من الوقائع التاريخية التي قامت

الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويرها وتزيينها، وأن الأسطورة تتميز بـ "عمقها الفلسفي الذي يميزها عن (الليجند) أو الحكاية الشعبية، وشخوصها في معظم الأحيان تكون من الآلهة أو أنصاف الآلهة وتواجد الإنسان فيها يكون مكملاً لا أكثر"(١).

وبمحاولة تفكيك التعريف السابق؛ نجد بأن مفهوم كلا شطريه لايخدم من قريب أو بعيد الفكر الاجتماعي الذي تبناه الجهيمان طوال مشواره التنويري، ولا ينسجم مع مضمون المرويات التي يتضمنها كتابه؛ ولذلك أرجح بأن ماقام الجهيمان بجمعه هو أقرب لإطار الحكاية الشعبية منه للأسطورة التي ترتبط عادة بالمقدس، "إذ تحكي الأسطورة قصصاً مقدسة تبرر ظواهر الطبيعة -مثلاً- أو نشوء الكون أو خلق الإنسان وغيره من المواضيع التي تتناولها الفلسفة خصوصاً والعلوم الإنسانية عموماً"(٢).

في حين أن الحكاية الشعبية هي: ماتناقلها الناس عبر الرواية الشفهية منذ القدم، ولعب الخيال الشعبي دوراً كبيراً في صياغتها؛ من خلال تأطير بعض الأحداث التاريخية و الشخصيات بالمبالغة و الغرابة. وتتميز الحكاية الشعبية بواقعيتها وهاجسها الاجتماعي.

ويمكن أن يدخل ضمن أساطير الجهيمان الخرافة أيضاً، وهي الحكاية غير القابلة للتصديق؛ بسبب جنوحها الشديد نحو الخيال، بيد أننا نلحظ أن الإشكال لازال قائماً والتساؤل حائراً لم يعثر له على إجابة شافية بعد، وفي طريق بحثنا عن إجابة للسؤال، نتوقف لدى ما أوردته الدكتورة عائشة عبد الرحمن في مقدمة كتابها (تراجم سيدات بيت النبوة) مشيرة من خلاله إلى دلالات الأسطورة الاجتماعية بالقول: إنها "آثار يحرص كثير من الدارسين على تجاهلها؛ إذ يرون فيها طابع الخيال، وفاتهم أن ينتبهوا إلى دلالتها الاجتماعية التي لا تكذب، والتي تمد الدارس بأضواء تكشف عما وراء التاريخ المادي من عالم نفسي، وتكمل ما تتركه الأخبار من ثغرات في فهم طبيعة المجتمع".

إذاً فالأساطير- بحسب ما تورده عبدالرحمن- تعين على فهم طبيعة المجتمع الذي تناسلت منه، وتوقفنا على الإرث النفسي لدى أبنائه، وهي وجهة نظر تتقاطع مع وجهة نظر الجهيمان عندما يؤكد في بعض حواراته من أن الأساطير أكثر صدقاً من التاريخ نفسه، وحول كتابيه يقول: " الأمثال العربية في قلب جزيرة العرب، وكتاب أساطير شعبية هما

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتابان أعتبرهما كنزين ثمينين؛ لكي يعرف ملامح من تاريخنا الماضي من حياة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، ولا أبالغ إذا قلت: إن هذين الكتابين يحويان التاريخ الصحيح لماضينا القريب الذي قد تلمحه من تعبير خاص أو إشارة خاطفة. وبالجملة فهذان الكتابان يعتبران في نظري مادة خصبة للعديد من التحليلات والاستنتاجات التي يحتاجها كل باحث في ماضينا القريب والبعيد على حد سواء لمن أراد الرجوع إليهما"(٣)

لكن إلى ماذا أرادنا الجهيمان أن نلتفت؛ من خلال تأكيده بأن الأساطير تحكي تاريخنا الصحيح؟ هل أراد أن يلفتنا إلى أهمية قراءة الأساطير قراءة واعية، نخرج منها بفهم صحيح لتاريخنا وواقعنا الإنساني؛ ليمكننا بعدها الانطلاق لبناء حاضرنا على أسس سليمة، نابعة من فهم الذات وإدراك نواقصها وعوامل قوتها.

يقول الجهيمان في مقدمة كتابه أساطير شعبية - الذي ترجم إلى اللغة الروسية-: " لم يكن عند آبائنا وأجدادنا صحف ولا مجلات، ولا راديو ولا إذاعات، وليس لديهم سينما ولا منتديات، وبالجملة فليس لديهم أي لون من ألوان التسلية البريئة المعروفة في هذا العصر؛ بحيث يملؤون بها أوقات فراغهم على قلتها، فقد كانت حياتهم منصبة على العمل..إلا أنهم كانوا يقضونها نهاراً في الراحة أو بعض ألعاب القوى، وأما الفراغ في الليل فقد كانوا يقضونه في الحكايات والأساطير التي يصوغون فيها أحلامهم وأمانيهم ويحلقون بها في أجواء السماء وينطلقون بها إلى شتى أقطار الأرض، منها لملء الفراغ ومنها التسلية ومنها إطلاق العنان للأماني والرغبات والأحلام" .

إذن وبحسب ما ورد سابقا؛ فقد نظر الجهيمان إلى الحكايات على أنها لم تقتصر على جانب التسلية، بل حملت وظائف نفسية وشكلت متنفساً للأجداد؛ للتعبير من خلالها عن أحلامهم وأمانيهم ورغباتهم. وعلى دارس اليوم أن يعمل أن لاتظل هذه الحكايات حبيسة لحالة من الحنين إلى الماضي والفخر به، محاولا إخراجها من قمقمها، من خلال فهم أثرها في تكوين البيئة الحالية ودرس

ارتداداتها فيه؛ لتوظيف ذلك للانطلاق للمستقبل.

ربما هذا -باختصار- ما أرادنا الجهيمان أن نعيه من خلال جمعه للحكايا الشعبية وكذلك الأمثال التي تعكس هي الأخرى ثقافة الشعوب وظروف معيشتهم الاجتماعية والنفسية والتي يؤكد بأن فيها ملامح من تاريخ بلادنا السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

ولايغيب عنا بأن الجهيمان الذي غادر إلى جوار ربه في السابع من محرم للعام ١٤٣٢هـ عن عمر ناهز المئة سنة، لم يخرج عن منهج الإصلاح في مؤلفاته الأخرى، التي يقول عنها: "أما الفئة الثانية فهي كتب تضم المقالات التي نشرتها في صحف متعددة وترمي إلى إصلاح المجتمع وفتح أنظاره إلى مافيه الصلاح دنيا وآخره"، وهي: (دخان ولهب) مجموعة مقالات نشرها في صحيفة أخبار الظهران، و(أين الطريق) مجموعة مقالات نشرها في مجلة اليمامة، و(أحاديث وأحداث) وهي مقالات نشرها في صحف متفرقة، و(آراء فرد من الشعب) وهي مقالات نشرها في مجلة القصيم، وجميعها تشتمل على نقد اجتماعي، كما أصدر كتاب (رسائل لها تاريخ) ويضم عدة رسائل من أدباء وشعراء ومسؤولين وإخوان، كتب البعض منها بخط اليد، فيما البعض الآخر كتب بالآلة الكاتبة، بيد أنها مذيلة بتواقيع.

ولم يغفل الجهيمان الكتابة للطفل العربي؛ إذ خصه بسلسلتين من القصص، الأولى بعنوان (مكتبة الطفل في الجزيرة العربية)، فيما تحمل السلسلة الثانية اسم (مكتبة أشبال العرب) وتحوي كل منهما عشر قصص، وتهدف -بحسب الجهيمان- إلى تنمية معرفة الطفل وتوسيع مداركه، موضحا بأنها تأتي على ألسنة الحيوانات، كما لم يغفل الجهيمان تدوين ذكريات رحلته إلى باريس في عام ١٣٧٠هـ -التي استمرت ستة أشهر- وأخرجها في كتاب بعنوان (ذكريات في باريس)، وله كتاب (دورة مع الشمس) تحدث فيه عن رحلة له في عام ١٣٩٠هـ حول العالم، بدأت من الرياض مرورا بلندن ثم أمريكا ثم طوكيو والصين وانتهاء بالرياض.

الحواشي:

(١)ويكيبيديا.

(٢) المصدر نفسه .

(٣)موقع الجهيمان.

حَسْـــرة .. إلى ليون ديراكس

قي دي موباسون - فرنسا

قِصَص نورمنديَّة وباريسيَّة

ترجمة: د. أحمد الودرني

نهض السّيد (سافال) الساعةَ من نومه. وكانَ يُطلَقُ عليه في (مانت) الأب (سافال).

كانَ المطرُ ينزلُ.. إنّه يوم حزين من أيّام الخريف، فالأوراقُ تتساقط، تتساقط ببُطء والمطرُ يَهْمي حتّى لكأنّها مطر آخرُ أكثر كثافة وأكثر بُطئا .. السيّد (سافال) غيرُ مبتهج .. إنه يتردّد بين الموقد والنافذة جيئةً وذهابًا.. في الحياة أيامٌ مظلمة .. ولن يكونَ نصيبُه من الحياة الآن إلا أيام مظلمة؛ لأنّه بلغ الثانية والستين من العمر! إنّه وحيد، كهْلٌ أعزبُ لا أحد بجواره .. كمْ هو محزن أن يموت المرء هكذا وحيدًا دون عطفٍ يُغدقُه عليه سواه!

إنه يفكر في وجوده الذي بلغَ من العُرْي أقصاه ومن الفراغ منتهاه .. وتأخذه الذكرى في الماضي البعيد، ماضي طفولته .. إلى البيت .. بيت ذويه ثم إلى المدرسة الثانوية وأوقات خروج التّلاميذِ وأيّام دراسة الحقوق بباريس ومرض الوالد وموته .. رجع ليسكن مع الوالدة .. عاشا معا - الفتى والمرأة العجوز- في هدوء مطلق وقناعة تامّة .. وتشاء الأقدارِ أن تموت الوالدة أيضًا .. كم هي محْزنة هذه الحياة!!!

ظلّ وحيدا .. وعمّا قريب سيقضي نحْبَه هو بدوره سيزولُ هو الآخر وسينتهي كلُّ شيء .. ولن يكون هناك وجود أبداً للسيد (سافال) على وجْه البسيطةِ .. ما أفظعَه مآلا!

سيعيش قومٌ آخرون وسيتسلّون وسيضحكون .. نعم، سيتسلّى أولئك .. أمّا هو فلن يكون له أثر! إنه لَمن الغريب أن يقدر المرء على الضّحك والتسلّي والفرح تحت وطأة

هذا اليقين الدائم من الموت! ولو كان هذا الموت احتمالاً فقط؛ لأمكن أن يكون هناك أملٌ في النجاة من مخالبه .. ولكنّ لا شيء من ذلك .. إنه لا محيدَ عنه، لا مفرَّ منه، آتٍ كما يأتي الليل بعد النّهار.

لو كانت حياته حتى الآن قد امتلأت بالمشاغل! لو كان قد فعل شيئًا! ولو كانت له مغامراتٌ وملذّاتٌ كبرى وانتصاراتٌ وفُرصٌ متنوّعة للمتعة! ولكنّ لا شيء من ذلك أبدًا .. لم يكن قد فعل شيئًا في حياته، لا شيء أبدًا غير النهوض من النوم والأكل في الساعات نفسها والعوْدة إلى النوم .. وكان يلازمه مثل هذا الإحساس بالرتابة وهو في الثانية والستين من عمره .. لم يكن قد تزوّج مثل بقيّة الرِّجال .. لماذا ؟ نعم، لماذا لم يكن قد تزوّجَ وكان بإمكانه أن يفعل إذ كان يملك بعض الثروة ؟! هل الفرصة هي التي كانت قد أعوزته ؟ قد يكون ذلك ! ولكنّ تُخْلَق الفرصُ هذه خلقاً غير أنّه كان بارداً .. ذلك هو حالُه! كان البرودُ قد مثّل بالنسبة إليه شَرَّه الأكبر وعائقه الوحيد وآفتَهُ، فكثيرون هم النّاس الذين يضيّعون حياتَهم بسبب البرود .. إنه من العسر بمكان على طبائع بعض الناس الإفاقة والتحرّك وقطع الخطوات والكلام وتدبّر الأسئلة.

لم يكن قد قُدِّر له أن يكون محْبوبا؛ فما من امرأة كانت قد غفتْ على صدره في استسلامٍ عاطفيٍ تامّ .. لم يكن يعرف أنواع القلق اللّذيذ من الانتظار والرعشة الرائعة لليد العَجْلى ونشوة الشوق المنتصر.

أيّة سعادة عجيبة كان ينبغي أن تغمرَ قلبك عندما تلتقي الشّفاه لأوّل مرة، وعندما يُحوِّل العناقُ بين الأذرع الأربعة كائنَيْن مجنونًا كلاهما بالآخر إلى كائن واحد متوحِّد!!!

كان السيد (سافال) جالساً وقدماه إلى النّار مرتديًا معطفَه المنزليّ .. صحيح أنّ حياتَه ضاعتْ .. ضاعتْ تمامًا، لكنّ بالرغم من ذلك، فقد سبَق له أن أحبَّ هو أيضاً .. كانَ قد أحبَّ في السِّرّ بألَم وبُرود مثلما كانَ يفعل كلّ شيء .. نعمْ، كانَ قد أحبَّ صديقتَه القديمة السيِّدة (ساندر) زوج صديقه القديم (ساندر) .. آه لو كان قد عرفَها وهي فتاة! ولكنّه كان قد لقيها بعد فوات الأوان .. كانت قد تزوجتْ .. صحيح أنه كان يمكن أن يطلب منها ذلك ! ومع ذلك كم كان حبُّهُ لها جارفًا منذ اليوم الأوّل وبلا انقطاع! كان يذكر شعوره حيالَها في كلِّ مرّة كان يلقاها فيها، ويذكّر أحزانه وهي تفارقه والليالي التي كان يقضيها حرَّان فكرةً فيها.

وفي الصباح كان يستيقظ دوما وهو أقلُّ عشْقًا منَ المَساء، فلماذا يا تُرى ؟ كم كانت جميلةً في السابق .. رقيقة، شقراء، مُمَوَّجة الشَّعْر، ضحوكا! لم يكن (ساندر) الرَّجل

المناسب لها، أما الآنَ فقد بلغت الثامنة والخمسين .. كانت تبدو سعيدة .. آه لو كانت هذه قد أحبّته فعلاً فيما مضى، لو كانت قد أحبَّته! ولماذا لم يكن من الممكنَ أن تحبَّه وقد كانَ يُكنُّ لها هي بالذَّات ما يُكنُّ منْ سُلافَة المحبَّة؟

لو كان قَد وقع ببالها فقط بعضُ الشَيء .. ألَم تكن قد توقعتْ شيئًا؟ ألم تكن قد رأتْ شيئًا أو فهمت شيئًا مَا أبدا؟ ففيمَ يمكن أن تكون قد فكرتْ إذن؟ فلو كانتْ قد تكلَّمت فماذا عساه يكون جوابُها وقتئذ؟

وكان (سافال) يتساءل حول ألف من الأشياء الأخرى .. إنّه يعيش حياته ثانيةً.. يبحث في كلّ ذلك حتى يُمَسك مرة أخرى بطائفة من التفاصيل .. كان يذكر السّهرات الطويلة التي يقضيها في لعبَ الورق عند (ساندر) عندما كانت زوجتُه في شبابها وفي قمَّة جاذبيَّتها .. كان يذكر الأشياء التي كانت قد قالتها له ذات يوم والنبرات التي تميّز صوتَها في ذلك الوقت والابتسامات المحتشِمة الصامتة التي كانت تحْمل كثيرا من الدّلالات.

كان يذكر جَوْلاتهم الثلاثيَّةَ على امتداد نهْر السَّان وتناولهم الطعام مُفْترشينَ العُشبَ يومَ الأحد؛ لأن (ساندر) كان موظفا في نيابة المحافظة .. وفجأة عادت إليه الذكرى الناصعة .. ذكرى عشيَّة يوم قضّاها معها في غابة صغيرة على طول النّهر.

كانوا قد انطلقوا صَباحًا يحْملون زادهم في بعض العُلَب .. كان يومًا ربيعيًّا زاهياً .. يوماً من هذه الأيام التي تولّد النَّشوة؛ فيشعر المرءُ بأن كلّ شيء رائع، وأنّ الكلّ في سعادة غامرة .. فالطيور زقزقتُها مُترَعةٌ بالبهجة واصطفاقاتُ أجْنحتها أكثرُ سرعة .. كُنَّا قد أكلنا متَّخذينَ الأعشابَ فراشًا في ظل الصفصاف .. قريبا جدًّا من الماء الذي كانتْ تخدّرُه أشعَّةُ الشمس .. كان الهواءُ دافئًا، تتضوَّع منه روائحُ النّسْغ، وكنَّا نتشرَّبُه بلذَّة .. كم كان جميلاً ذلك اليوم!

وبعد الأكل، كان (ساندر) قد أخذه النّوم وهو مستلق على الظّهر حتّى إنّه قال عندما أفاق: " إنَّها أحسنُ غفوة في حياتي ".

كانت السيدة (ساندر) قد تأبّطت ذراع (سافال) وانطلق الاثنان يتجولان على طول الشاطئ .. كانت تتكئ عليه وتضحك وتقول: " إنّني نشْوَى يا صديقي، في غاية النشوة " .. كان يحْدجها بنظراته مرتجفا من أعماق قلبه وقد اعتراه شعور بأنه آخذ في الشّحوب وألمَّ به خوف من أنَّ عينيْه قد تفقدان كثيراً من الجُرْأة ومِن أنَّ رعشةً قد تصيب يده فتفضح سرّه.

كانت قد صنعت تاجاً من أعشابٍ غليظة ومن زهور الزنبق المائي وطلبتْ منه قائلة: " أتحبُّني كهذا ؟ ".
ولمّا لم يكن يجيب عن شيء – لأنه لم يكن قد وجد شيئاً يجيب به بل إنّه كادَ يجثو على ركبتيْه ارتباكاً – بدأتْ هي في الضحك، ضحكٍ غاضبٍ صارخةً في وجهه: " أيها البائسُ، سرْ! لنتكلَّم على الأقل! ".
كان قد أوشك على البكاء دون أن تُسعفَه أيضاً كلمة واحدة.
كان يسترجع الآن كل هذا على نحو دقيق مثلما وقع في أوَّل يوم بالضَّبط .. لماذا كانت قد قالت له هذا: " أيّها البائس، سرْ، اذهبْ! لنتكلّم على الأقّل! "
وذكر عندما كانت تتكئ عليه بلطف، وكانَ قد أحسَّ – وهما يمُرَّان تحت شجرة منحنية- بأذُنها تلامس خدَّه فتراجعَ فجأة؛ مخافةَ أن تظنَّ أنها ملامسةٌ مقصودة، ولمّا كان قد قال: " ألم يَحن الوقت للعودة؟ " كانت قد حدجتْه بنظرة خاصة .. من الأكيد أنّها كانت قد نظرتْ إليه بطريقة فضولية .. لم يكن إذن قد فكّر في ذلك وقتئذ، وهاهو الآن يتذكرّ ذلك.
– كما تشاء صديقي .. إذا تعبتَ يمكننا العودة.
وكان أجابها:
– لا؛ لأنّني تعبتُ ولكنّ (ساندر) قد يكون مستيقظاً الآن.
وكانت قد قالت وهي تهزّ كتفيْها:
– إذا كنتَ تخشى أنَّ زوجي استيقظ فإنَّ ذلك أمرٌ آخر، لنعُدْ!
وظلّت ونحن في طريق العودة صامتة .. فلم تعد تتّكئ على ذراعه أبداً، فلماذا يا ترى ؟
إنَّ (لماذا) هذه لم يكن البتّة قد طرحَها على نفسه إلى حدّ الآن .. فكان يبدو له الآن أنّه انتبه إلى شيءٍ لم يكن قد فهمه أبداً.
هل هو ... ؟
أحسَّ السيّد (سافال) باحمرار في الوجه؛ فنهض مرتبكاً وكأنه كان قد سمع وهو في الثلاثين من عمره السيدة
(ساندر) تقول له: " أحبُّكَ ! ".
أكان ذلك ممكناً؟ فهذا الشّك الذي حلّ للتوّ بداخله يعذّبه .. أكان ممكنا أنَّه لم يُبصر ولم يفكّر في الأمر؟

آه لو كان ذلك حقيقةً، لو كان عبرَ بهذه السّعادة دون أن يمسكها!

قال في نفسه: أريد أن أعرفَ؛ لا يمكن أن أبقى فريسةً للشّك .. أريد أن أعرفَ!

ارتدى ملابسَه بسرعة وفي عجَلةٍ من أمره .. وكان يفكّر: أنا في الثانية والستين وهي في الثامنة والخمسين ويمكن تماماً أن أسألها عن ذلك، ثم خرج.

كان منزل (ساندر) يقع على الجانب الآخر من الطريق قبالة منزله تقريباً .. وصل المكانَ .. أتتْ الخادمة الصّغرى تفتح الباب الذي كان يُطرَق كما لو أنّه بمطرقة .. اندهشتْ لرؤيته في هذا الوقت الباكر جدًّا.

- أنتَ .. أيّها السيّد (سافال)، الآنَ .. هل حدث شيء؟

- لا يا ابنتي ولكنّ اذهبي وقولي لسيدتك إنني أريد الحديث إليها في الحال.

- إنّ السيّدة بصدَد صُنع مؤونتها من مُرَبّى الإجّاص للشتّاء وهي الآن منشغلة بالفرن وليست مرتدية ثيابها، هل تفهم ؟

- نعم ولكن قولي لها إنّ الأمر في غاية الخطورة.

ذهبت الخادمة الصّغرى وطفق (سافال) يمشي في قاعة الاستقبال بخطوات كبرى منفعلة إلاّ أنّه لم يكن يشعر بالارتباك؛ آهٍ! سيطلب منها ذلك كما لو أنه سيطلب وصفة مطبخ وهو قد بلغ الثانية والستين!

انفتح الباب وظهرت السيّدة .. إنها الآن امرأة بدينة عريضة مستديرة ذات وجنتيْن مكتنزتيْن وضحكة جَهيرة . كانت تسير ويداها بعيدتان عن جسدها والكمّان مرفوعان فوق ذراعيها العارييْن وقد صارا لزجيْن من أثر العصير السكريّ، فقالت حيْرى :

- ما خطبك يا صديقي ؟ ألستَ مريضاً ؟

أضافَ قائلاً :

- كلا يا صديقتي العزيزة ولكنّ أريد أن أطلب منك شيئاً هو عندي في غاية الأهميّة وما فتئ يعذّب قلبي؛ هل تعدينني الإجابة بصراحة؟

- ابتسمت .. أنا دوما صريحة؛ قل.

- حسن .. لقد أحببتك من أول يوم رأيتك فيه؛ هل كنت تشكّين في ذلك ؟

أجابتْ ضاحكةً بشيء من نبْرة الماضي:

- أيّها البائس، اذهبْ! لقد بان لي ذلك جيّداً من أوّل يوم!

أخذت (سافال) رعشةٌ؛ فقال متلعثماً :

- كنتِ تعرفينَ... ! إذن...

ثم سكت، فطلبتْ منه قائلة:

- وماذا بعدُ؟ ماذا؟

فاستأنف قائلاً:

- ماذا كنت ترَيْن إذن؟... أنَّ... أنّ... ماذا كان يمكن أن يكون جوابك؟

ضحكتْ عالَياً جدًّا، وكانت قطرات من شراب السُّكّر تجري بأطراف أَصابعها وتسقط على الأرضيَّة الخشبيَّة.

- أنا؟ ... ولكنْ لم تكن قد طلبتَ مني شيئاً على الإطلاق؛ فلم يكن عليَّ أن أبوح لك!

فخطا إذن نحوها خطوة .

- قولي لي... قولي لي هل تذكرين اليوم الذي نام فيه (ساندر) على العشب بعد الأكل .. عندما كنّا سويًّا إلى أن بلغْنا ذلك المنعطفَ، هناك؟ ...

انتظر جوابَها.. وكانت قد توقفتْ عن الضحك وحدجتْه في عينَيْه.

- ولكنْ من المؤكَّد أنني أذكر ذلك.

استأنف كلامه وهو يرتعد:

- جيّد، ففي ذلك اليوم لو كنت أنا... لو كنت أنا... المبادرَ... ماذا كان يمكن أن تصْنَعي؟

شرعتْ ثانية تبتسم ابتسامة المرأة السعيدة التي لا تأسف على شيء أبداً وأجابت بصراحة وبصوت واضح كانت تنبعث منه سخرية:

- كنتُ سأستجيب لك يا صديقي.

ثم رجعتْ على أعْقابها وهُرعتْ نحو مُربَّياتها.

خرج (سافال) مذهولاً وكأنّه كان في فاجعة .. كان يُسرع المشْي بخطوات حثيثة والمطر يهْطل في سير مستقيم إلى الأمام حتى هبَط صوْب النهر دون أن يفكّر في أيّ دَرْب سيسْلك، وعندما بلغ الضَّفَّة استدار يمنة وتابع سيره عليها .. مشى كثيراً وكأنّه مدفوع بغريزة .. كانت أدباشه تتقاطر ماءً وقبَّعتُه متغيِّرةَ الشكل رخوةً كأنها خرْقة تتقطر مثل السقْف .. كان يتابع سيره دوماً.. دوماً إلى الأمام، ثم وجد نفسه في المكان الذي كانوا قد أكلوا فيه سويًّا بالأمس البعيد .. ذلك المكان الذي كانت ذكراه تعذّب قلبه.

جلس إذن تحت الشَّجر العاري وأجهش بالبكاء.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطلاسم بين الشايجي وإيليا أبي ماضي

أ. د. موسى ربابعة - الأردن

تتأسس هذه الدراسة على مقاربة التعالق النصي الذي تمثله معارضة قصيدة الطلاسم لأبي ماضي، وإن هذه المعارضة لم تكن الأولى ولا الأخيرة في مجال التفاعل بين النصوص واعتمادها على بعضها، فقد عارض طلاسم أبي ماضي عدد من الشعراء، مثل: كاظم بن علي الصحاف؛ فكتب (الدليل الحاسم على حل الطلاسم)، وجواد جاسم الظاهري الذي كتب (معارضات الطلاسم حل ألغاز شاعر المهجر إيليا أبي ماضي)، وعارضها كذلك: حميد السماوي، والشيخ طلال العامر، ود. ربيع عبدالحليم الذي كتب (فك الطلاسم)، وعبدالرحيم إسماعيل السعيدي، ومحمد الجواد الجزائري، والمطران بولس بنهان، والشيخ العلامة محمد الكرمي، وعبدالخالق الزهراني الذي كتب: (ردا على طلاسم إيليا أبي ماضي).

إن ثمة بواعث مهمة دعت الشعراء إلى معارضة طلاسم أبي ماضي، منها الأسئلة القلقة التي تطرحها القصيدة التي تحاول المكوث أمام التشكيك والاحتمال والبعد عن اليقين، وأسلوب القصيدة ومعماريتها الذي بني على شكل الرباعيات التي تذكر بالخيام الذي ظل هو الآخر مسكونا بهاجس قلق الأسئلة؛ فطلاسم أبي ماضي شكلت صدمة مهمة على صعيد الشكل والمضمون، وبقدر إعجاب النقاد بها؛ فإن بعضهم الآخر سعى إلى معارضة رؤيتها وهدم الأفكار التي تجسدت فيها، وهي أفكار تقوم على الشك والجهل بالمستقبل، وغيرها من الأفكار الأخرى.

وفي ضوء هذا التصور؛ يمكن قراءة نص الشاعر الشايجي (طلاسم إيليا أبي ماضي) على أنها شكل من أشكال المعارضة الشعرية. والمعارضة فن من الفنون التي تندرج في إطار المتعاليات النصية التي جعلها (جيرار جينيت) في خمسة أشكال[1]: التناص، والنص الموازي، والميتانص، وجامع النص، والتعالق النصي، الذي يتكون من ستة أشكال وهي: المحاكاة الساخرة، والتحريف، والمعارضة، والمغالاة، والمواضعة، والاختراع؛ ولذلك فإن التركيز سينصب هنا على المعارضة التي تمثل أحد أهم أشكال التعالق النصي، وهنا تتجسد العلاقة بين النص االلاحق hypertext والنص السابق hypotext؛ فالنص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة، وهذا يعني أن النص اللاحق يقوم بتدمير النص السابق وتحريفه وتشويهه، وهذا قريب مما سماه حازم القرطاجني بالقلب[2].

أولاً- العنوان والتعالق النصي :

يتجلى في هذا المقام وضع عنواني القصيدتين تحت المعاينة التي تحاول أن تقتنص اللحظة المهمة عند كلا الشاعرين، فإذا كانت بعض المعارضات قد أشارت في عنوانها إلى أنها تتغيا فك الطلاسم وحلها أو فتحها أو الرد عليها- كما يتضح من عنوانات القصائد المشار إليها- فقد جاء عنوان نص إيليا أبي ماضي (الطلاسم)، أما قصيدة الشايجي فقد جاءت بعنوان (طلاسم إيليا أبي ماضي)، وإذا كان العنوان الأول يتناسب بشكل جوهري ومحوري مع متن النص، الذي يثير كثيراً من الأسئلة المهمة التي تتعلق بالوجود الإنساني؛ فإن عنوان الشايجي يشير إلى أنه اختار طلاسم إيليا أبي ماضي، فهل يتوافق الشايجي مع أسئلة أبي ماضي، أو أنه يهدمها ويسعى إلى نقضها؟ إن الأمر مرتبط بتوقع القارئ الذي يسعى إلى مواجهة النصين: النص السابق والنص اللاحق، فالعنوان الجديد المتمثل بطلاسم أبي ماضي يفتح أمام القارئ آفاقا كبيرة للتأويل، وهي آفاق تستدعي إعادة قراءة النصين وفق سؤال مهم، ألا وهو سؤال التعالق النصي؛ فعنوان النص السابق عنوان يشي بكثير من الرؤى التي يمكن ألا تتوافق مع رؤية كثير من القراء، ولذا تتشكل المسافة الجمالية بين النص والقارئ، وهي مسافة تعطي النص اللاحق بعداً فنيًّا يكشف عن العلاقة بين النصين، ولذلك فإن العنوان يمكن أن يخلق آفاقا كثيرة من التوقعات التي تداعب خيال القارئ وتجعله شغوفا للانتقال من العنوان إلى المتن .

ثانياً- الطلاسم بين لست أدري ولست تدري:

إن المقاربة الكاشفة عن التعالق النصي الذي تمثل المعارضة ركناً أساسيًّا من أركانها تشكل أفقاً مهمًّا، بحيث يتوجب أن تنطلق القراءة من محور المعارضة الذي يمثل العلاقة بين النصين، فإذا كانت كل رباعية من رباعيات إيليا أبي ماضي تنتهي بـ «لست أدري» فإن كل مقطع من نص الشايجي ينتهي بـ «لست تدري» . إن (اللاأدريات) عند أبي ماضي يقابلها (اللاأدريات) عند الشايجي، لكن كل واحدة منها تتجه اتجاها مخالفا ومعارضا؛ ومن هنا تتجه عملية التعالق النصي القائمة على المعارضة التي تتغيا القلب والهدم والتدمير للنص السابق . لقد ابتدأ أبو ماضي طلاسمه قائلا :

جئت لا أعلم من أين ، ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت
وسأبقى سائراً إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي ؟
لست أدري؟[٣]

ويقول الشايجي في مطلع نصه :

قال إيليا أبو ماضي بأشعار وطلســـــم
ليس يدري كيف دنياه أتاها وهو مــــرغم
أنت لو تسأل في الحكمة تبدو أنت أحكــم
قلت ويحي كيف أبصرت طريقي، لست أعلم
كيف ترضى صبغـــة الجهـــــــل؟
لماذا لست أدري؟[٤].

ثمة اختلاف واضح على المستوى الشكلي، فإذا كان أبو ماضي قد بنى طلاسمه على شكل الرباعية؛ فإن الشايجي قد بنى نصه على شكل الخماسية، وهذه أولى نقاط الاختلاف على المستوى الشكلي، وهذا أمر اقتضته خاصية الرؤية الشعرية عند الشايجي الذي أعطى نفسه مساحة للكلام أكثر مما جاء عند أبي ماضي، وأما على المستوى الرؤيوي؛ فإن رباعية إيليا أبي ماضي تثير كثيرا من الأمور المتصلة بالوجود، وهي رؤية تنزع نزوعا فلسفيًا تأمليًا؛ لأنها تبحث في مسألة الوجود الإنساني الذي يعج بقلق السؤال، ولذلك تتوزع رؤيته القائمة على التناقض بين « إن شئت « أو « أبيت». إن مثل هذه الرؤية لا يمكن أن تكون نابعة من الإيمان بالغيبيات، وإنما هي رؤية تجسد الولوج إلى الكون دون اختيار أو مشيئة، وهذا أمر يثير كثيرا من التساؤلات؛ لذا كرر أبو ماضي الأسئلة في كل رباعية من رباعياته، مثل قوله في الرباعية الأولى : «إن شئت هذا أم أبيت»و» كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة المكثفة يمكن أن تكون بأدري، ولست أدري، لكن إغلاق الرباعية بـ « لست أدري « تمثل قلق السؤال .

وتأتي الخماسية الأولى من نص الشايجي لتكون استهلالاً يشي بالرد على إيليا أبي ماضي، وهو رد يسعى إلى التفنيد والبرهنة على خطأ الرؤية التي يتبناها أبوماضي، وكأن الشايجي يريد أن يسم أبا ماضي، وهو مما لا يرضاه له ، لكنه يتهمه به؛ لأنه لا يحكم عقله، ولأنه لا يحكم عقله؛ فهو ليس يدري. ولما كانت قفلة الخماسية:» لماذا لست تدري»؛ فإن هذا يدل دلالة قاطعة على أن الرؤيتين متصادمتان إلى حد التناقض والاختلاف، وإن محاولة هدم رؤية أبي ماضي تتجلى في كونها تتحول إلى صدمة للقارئ العارف برؤية نصه؛ ولذلك يأتي نص الشايجي ليكون إعادة كتابة لنص إيليا أبي ماضي، لكنها الكتابة التي تسعى إلى قلب الرؤية وتفنيدها؛ مما يثير وعي القارئ ويجعله يقف عند نص يختلف أفقه عن أفق نص أبي ماضي، ومن هنا فإن التعارض بين النصين يجعل أفقي النصين غير مندمجين، وإنما يعزز التناقض والاختلاف فيما بينهما.

وإذا كانت طلاسم أبي ماضي تتألف من إحدى وسبعين رباعية، فإن قصيدة الشايجي تتألف من خمس وسبعين خماسية؛ وهذا يعني أن الشايجي لم يلتزم بالعدد، بل زاد عليه، وكأنه يرى أن نقض أفكار إيليا أبي ماضي يحتاج إلى مثل هذا العدد، ومن هنا يمكن القول: إن المعارضة التي تؤسس لعلاقة بين النصين؛ توحي بالموقف الرافض الذي فند أفكار إيليا أبي ماضي كلها.

ثالثًا- الطلاسم بين قلق الأسئلة وأفق الإجابة:

لقد بنى إيليا أبوماضي نصه على مجموعة من الأسئلة، لا تكاد رباعية تخلو منها، بل تتزاحم الأسئلة في بعض الأحيان؛ لتشكل بنية أسلوبية قادرة على تشكيل رؤية النص، فإذا تأمل القارئ الرباعية الثانية والثالثة؛ يجد تأكيد هذه الفكرة التي شكلت أفق الحيرة والقلق في الطلاسم ، يقول أبو ماضي:

أجديد أم قديم أنا في هذا الوجـــود
هل أنا حر طليق أم أسير في قيــود
هل أنا قائد نفسي في حياتي أم مقود
أتمنى أنني أدري ولكـــــــن

لست أدري!

***

وطريقي ما طريقي؟ أطويل أم قصير
هل أنا أصعد أم أهبط فيه وأغـور
أأنا السائر في الدرب أم الدرب يسير
أم كلانا واقف والدهـر يجـري
لست أدري![5].

تتجسد في هاتين الرباعيتين رؤية تعج بالأسئلة، إنها أسئلة تتشكل من خلال استخدام أدوات الاستفهام (هل والهمزة وما) بشكل أساسي مع ما يرتبط معها من متعلقات تثير الأسئلة أيضا، إن حيرة أبي ماضي تتمثل في أن أسئلته تظل دون إجابة؛ لأن النص عبارة عن أسئلة تبحث عن إجابات، ومما هو مثير؛ اقتران زخم الأسئلة الاستفهامية بأسلوب الطباق، مثل: (الجديد/ القديم، والحر/الطليق، والأسير/ القيود، والقائد/ المقود، وأدري/ لست أدري، وطويل/ قصير، وأصعد / أم أهبط، و واقف/ يجري).

ويلجأ الشايجي إلى الرد على هذين المقطعين؛ من خلال سعيه إلى نقض رؤية أبي ماضي، إذ يقول:

تسأل الناس جديد ؟ أم قديم في الوجود
كيف جئت؟ أين تمضي ؟ وإلى أي تعود
أطليق أنت أم أسير في هذي القيـود
أتراك القائد الآمر؟ أم أنـت مقـود
تتمنى أنـك العـالم لكـن
لست تدري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنت حر وطليق لا أسير في قيـود
وجديد لا قديم أنـت في هذا الوجود
أنت مسؤول عن الـدرب فما أنت مقود
لو عرفت الخيـر والشر؟إلى أي تعود
تلك مسـؤولية الإنسان لكـن!
لست تدري[6]

أنت والدرب مع الأفلاك في الكون تسير
كادح كدحا إلى الله لتقـرير المصـير
إنما الإيمان يغنيك عن السؤل الكثير
يملأ النفس بكل العلم والفكر الأثير
ليس كالإيمان تبصيـر ولكـن
لست تدري[7]

إن الرؤية التي تنطلق منها هذه المقاطع رؤية تتأسس على الأفكار المضادة والمناقضة لأفكار أبي ماضي. وإذا كان الشايجي قد استخدم بعض ألفاظ أبي ماضي، فإن ذلك

لا يعني تطابق الرؤية، وإنما يعني النقيض والضد؛ ولذلك أورد كلمات أبي ماضي نفسها:(جديد، قديم، الوجود، جئت، طليق، أسير، القيود، القائد، مقود، الدرب). إن مثل هذا الصنيع، يكشف بشكل محوري عن تصادم الرؤى التي ينهض بها نص الشايجي؛ لذا فإن النوازع التي ينطلق منها المبدعان نوازع متناقضة إلى حد كبير، ولا يستطيع القارئ أن يتخطى مثل هذه الرؤية التي لا بد أنها تشكل أفقين متناقضين، فأفق النص عند أبي ماضي يتعارض بشكل جذري مع أفق النص عند الشايجي؛ لأن المرجعية مختلفة عند كليهما، ومن هنا فإن الإمساك بالمعنى يضحي أمراً ليس بعيداً عن تشاكس أفق النصين، ولأجل هذا؛ تغدو المعارضة فناً مهماً داخلا في التعالق النصي الذي يشكل الاشتباك بين نصين تجمعهما رؤية متعارضة، ففكرة الهدم والتدمير التي يمثلها نص الشايجي تسير في خط مستقيم من أول النص إلى آخره، في حين أن رؤية أبي ماضي تسير هي الأخرى في خط مستقيم من أول النص إلى آخره، على الرغم من التعارض الكبير بين النصين.

رابعاً- الثيمات والثيمات المضادة:

إن الثيمات التي يتشكل منها فضاء النص عند أبي ماضي تدور حول مسائل متعددة، منها: الوجود، والطبيعة، والزمن، والتاريخ، والغيب، والبحر، والدير، والمقابر، والقصر والكوخ، وصراع النفس، والشك، واليقين، والبعث، والنشور، والخلود والفناء، والمجهول، والموت، والشر والخير، واليأس والحيرة، واللغز والطلسم، والطليق والأسير، وغيرها من المفردات التي سعت إلى تشكيل رؤية النص. وقد تحدث الشايجي عن: السؤال، والصدفة، والطريق، والبحر، والكوخ، والنظام، والفناء، والطليق والأسير، والخير والشر، والشك واليقين، والعزلة، والإيمان، والموت، والقبر.

وإذا كانت طلاسم أبي ماضي قد توزعت على عوالم متعددة، مثل: عالم الأنا، وعالم البحر، وعالم الدير، وعالم المقابر، وعالم الفكر، وعالم التناقضات، وعالم التعاركات، فإن نص الشايجي يسعى إلى فك الطلاسم؛ لأن الطلاسم تمثل المستتر والمختفي والغامض أو اللغز، ولذا سعى الشايجي إلى فك الطلاسم وحلها وفق رؤية إيمانية صارخة، تشي بالتناقض الواضح بين الشاعرين، يقول أبو ماضي عن البحر:

قد سألت البحر يوماً هل أنا يا بحر منكا؟
أ صحيحٌ ما رواه بعضهم عني وعنكا؟
أم ترى ما زعموا زوراً وبهتانا وإفكـا؟
ضحكت أمواجه مني وقالـــت:
لست أدري!
أيها البحر أتدري كم مضت ألف عليكا؟
وهل الشاطئ يدري أنه جاث لديـكا
وهل الأنهار تدري أنها منك إليـكا
ما الذي الأمواج قالـت حين ثارت؟
لست أدري(٨).

ويقول الشايجي:

قد سألت البحر ظناً أن هذا البحر قـادر
يخلق الأسماك والدر الذي يغري الحرائر

هل أتاكم بجديد غير خلق اللـه نادر؟
إنه يدري لهذا الخلق والأكوان آخـر
ولذا يرفض عبء العقـل ، ولكـن
لست تدري
إن هذا البحر عبدالله مثلي ومثلـــك
إنما سخره الله إلى عيشي وعيشــك
وله في العيش ناموس وأمر غير أمرك
خلقه يرقى إلى ما فوق إدراكي وعقلك
طالما لم تعرف الإيمان .... تبقى
لست تدري(٩)

يتكئ إيليا أبوماضي على الطبيعة اتكاء واضحاً؛ من أجل أن يكشف عن موقفه من لغز الوجود وفلسفة الحياة، فقد رسم في طلاسمه البحر بمقاطع بلغت اثني عشر مقطعاً، وإن اللغة التي تحدث فيها عن البحر تمثل بنية فنية تقوم على التأمل وبعد النظر، وهو بهذا يستحضر البحر؛ ليعزز أسئلته التي تبقى دون إجابات في كثير من الأحيان، وإذا ما عجز أبوماضي عن التقاط الإجابة عن أسئلته، فإن الشايجي استطاع أن يقدم الإجابات، لكنها حتما ليست الإجابات التي تدور في وعي أبي ماضي وإدراكه؛ ففي وقوف أبي ماضي عند البحر استجلاب واضح لزخم الأسئلة، التي جعلت البحر يعجز عن معرفتها؛ فظل يدور في فلك المجهول واللغز والغامض.

وقد أطر أبو ماضي البحر بمجموعة من الأطر التي لا شك في أنها تنسجم مع مراميه الفلسفية؛ فالبحر يجهل من سار عليه، ولا يعرف كم ألف مضت عليه، والشاطئ لا يعرف أنه جاث إلى البحر، ولا يعرف ما قالت الأمواج، وهو لا يعرف أصله وأصل الإنسان، وهو أسير كالشاعر لا يرى الحقيقة، ولا يعرف أنه مصدر للخير، والسحب لا تعرف فضله، وهو لا يعرف أهو مهد أم ضريح، وغيرها من الأمور، فإن استحضار البحر بمثل هذه الكثافة عند أبي ماضي لها بعد رؤيوي مهم جداً .

أما الشايجي، فإن البحر عنده يمتلك صورة أخرى، إنها صورة البحر الذي يستطيع أن يقدم الإجابات عن الأسئلة التي عجز أبو ماضي عن الإجابة عنها؛ فالبحر عند الشايجي علامة من العلامات التي تدل على أنه يمتلك القدرة على الإجابة، فهو لا يعدو كونه عبداً لله مثل الشايجي وأبي ماضي، فرؤية الشايجي للبحر لا تماثل رؤية أبي ماضي إطلاقاً، وإنما تسعى إلى الخروج عن نسق التأمل والبعد الفلسفي والوجودي الذي يهيمن على شعر أبي ماضي .

وإذا كان البحر قد مثل قاسماً مشتركاً بين الشاعرين، فإن الكوخ والقصر قد شكلا ثيمة مشتركة بينهما، فالكوخ والقصر علامتان متناقضتان تشي بالفرق بين مكانين مختلفين، يقول أبو ماضي:

لم أجد في القصر شيئاً ليس في الكوخ المهين
أنا في هذا وهذا عبد شـــكي و يقيـــني
وسجين الخالدين الليــل والصبح المبيــن
هل أنا في القصـــر أم في الكوخ أرقـــى
لست أدري(١٠)

ويقول الشايجي :

لم تجد في القصر شيئاً ليس في الكوخ اليمين
لم لا تنظر في القصر طموح الناجحين
أتظن الكوخ مصنوعا لسكنى الموسرين
أنت في هذا وهذا عبد شك ويقين
إنه شك وأوهام ولكن
لست تدري(١١)

إن هذين المقطعين يمثلان الرؤية والرؤية المضادة ، فالقصر والكوخ عند أبي ماضي يمثلان حالة واحدة؛ لأنه لا فرق بين الاثنين، فالاثنان سيان عنده، فالرؤية الفلسفية قادت أبا ماضي للمساواة بين القصر والكوخ؛ لأنه إن كان في القصر أو في الكوخ فإنه عبد شك ويقين، إن التوزع بين لحظتي الشك واليقين قد دفعت بالشاعر إلى مثل هذه الرؤية .

ولكن مثل هذا الموقف لا يروق للشايجي؛ فلجأ إلى الرد على أبي ماضي مبيناً رؤية معاكسة، فقد فند الشايجي ما ذهب إليه أبو ماضي، فهو يرى ما لا يراه؛ لأن بين القصر والكوخ فرقا كبيرا، لكن الرد جاء مهلهلا إلى حد واضح؛ وسبب ذلك يعود إلى منطلق الشك في فكر أبي ماضي، فوسم الشايجي رؤية أبي ماضي بأنها شك وأوهام، واتهمه بالعجز عن إدراك الحقيقة، فالحقيقة ملك الشايجي، بينما أبو ماضي لا يملك أي قدر من الحقيقة .

ويتجلى البعد الفلسفي والحيرة في شعر أبي ماضي عندما يتحدث عن القبر، إذ يقول:

أوراء القبر بعد الموت بعث و نشور
فحياة فخلود أم فناء فدثور
أكلام الناس صدق أم كلام الناس زور
أصحيح أن بعض الناس يدري؟........
لست أدري(١٢)

ويأتي رد الشايجي على هذه الفكرة برؤية مخالفة، إذ يقول:

تسأل القبر أبعد الموت بعث أم نشور
وحياة وخلود أم فناء ودثور
لست تدري أهو صدق أم كلام الناس زور
لست تدري أن بعض الناس يدري بالأمور
تتمنى أنك العالم ..لكن
لست تدري(١٣).

تتجلى في هذين المقطعين المنطلقات التي تجعل الشاعرين يختلفان في موقفهما من الأشياء، إن أسئلة أبي ماضي تقوم على الشكوك والطلسمات، بحيث تنفتح الرؤية على عالم مغلق لا يمتلك الحقيقة، ولكن رد الشايجي جاء ساخرا ، ومما هو لافت أن الشايجي استخدم عبارة « لست تدري » ثلاث مرات ، مرتين في بداية البيتين، ومرة جاءت خاتمة للمقطع؛ وهذا يؤشر إلى إلصاق تهمة العجز عن إدراك الحقيقة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يستشعر المتلقي نبرة السخرية ونغمتها، عندما يخاطب الشايجي أبا ماضي قائلاً له: «تتمنى أنك العالم، لكن لست تدري»، ففي هذا الموطن من النص تتجسد الفكرة والفكرة المضادة؛ لتصبح المسافة بين النصين بعيدة كل البعد، حتى وإن تطابقت في بعض العناصر الخارجية.

ويمكن للقارئ أن يلحظ أن ثمة فروقاً بارزة ليست على مستوى الرؤية فقط، وإنما على مستوى البنية والمستوى الفني؛ وهذا أمر يجسد فكرة التعالق النصي التي لا تعني أن النص اللاحق يتفوق على النص السابق، على الرغم من أن النص اللاحق سعى إلى قلب أفكار النص السابق، بل دمرها ونقضها ، ومع أن المعارضة شكل محوري من أشكال التعالق النصي، فإن هذا لا يعني أن النص اللاحق يمكن أن يحوز التفوق على النص السابق.

لقد سعى الشايجي إلى فك الطلاسم ونقضها ومعارضتها وفق رؤية تتصادم بشكل جوهري مع نص إيليا أبي ماضي، فالأسئلة الكثيرة التي أطلقها إيليا أبو ماضي كرست الألغاز، وظلت تدور في إطار المعميات، في حين أن الاستسهال في نص الشايجي يدل على الكشف والوضوح.

الحواشي:

(١) أحمد المنادي، النص الموازي أفق المعنى خارج النص، مجلة علامات، النادي الأدبي، جدة، ٢٠٠٧، ص ١٤١-١٤٢،وانظر : محمود المصفار، التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٢م، ص ٥٣.

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ص٣٩.

(٣) شرح ديوان إيليا أبو ماضي، تقديم ودراسة حجر عاصي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٩٥.

(٤) ديوان حديث العروبة، للدكتور خالد عبداللطيف الشايجي، دار الوطن، الكويت، ٢٠٠٥م، ص ٥٢.

(٥) شرح ديوان إيليا أبو ماضي ، ص ٩٥.

(٦) ديوان حديث العروبة ، ص ٦٠-٦١.

(٧) المصدر نفسه ، ص٦٤.

(٨) شرح ديوان إيليا أبو ماضي ، ص ٩٦.

(٩) ديوان حديث العروبة ، ص٥٥-٥٦.

(١٠) شرح ديوان إيليا أبو ماضي ، ص١٠٤.

(١١) ديوان حديث العروبة ، ص ٦٧.

(١٢) شرح ديوان إيليا أبو ماضي، ص ١٠٢-١٠٣.

(١٣) ديوان حديث العروبة ، ص ٨٠.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاستنساخ السيرذاتي حقيقة أم وهم

أ. د.جليلة الطريطر - تونس

كنّا وما نزال نزداد يقيناً يوما بعد يوم بأنّ المعرفة كما تمخّضت عنها العلوم الإنسانية، ليست نسبيّة فقط بالقياس إلى ما هي عليه في مجال العلوم الصّحيحة، بل هي إلى ذلك وقبل كلّ اعتبار معرفة ثقافيّة بالأساس، فلا شيء مطلقا ينبغي له أن يصرفنا صرفا ونحن نعالج قضايا حقل الإنسانيّات المعرفيّة عن الوعي المكثّف الدّقيق بالآليّات الثّقافيّة المؤثّرة في البنية الذّهنيّة والشّعوريّة الّتي يصدر عنها الباحثون سواء أكانوا نقّاد أدب أم غيرهم وهم ينتجون أنساقا معرفيّة يبنونها بناء في خطابات محبوكة، تظلّ رغم كلّ شيء واقعة هي الأخرى في مجال لغويّ وثقافيّ منمّط ومشحون برموز شتّى، فلا يمكنها إلا أن تتلبّس بتلك الخطابات وأن تنحلّ صلب نسيجها البلاغيّ انحلالا حيويًّا. في مثل هذه الحالة لا يمكن الوقوف على الخلفيّات (الأيديولوجيّة) المضمرة في هذا النسيج الخطابيّ إلا بتفكيكه تفكيكا نقديًّا واعيا، خاصّة إذا ما تمّ ذلك من خلال منظور ثقافيّ مغاير(1).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذلك كلّه تبقى لغة العلوم الإنسانية المعرفيّة واقعة على الدوام في مجال اجتماعيّ محدّد ومشروط؛ فلا ترتقي والحال هذه إلى مستوى اللغات التّجريديّة المحض كالرّياضيّات خاصّة، إذ بالإمكان أن تتحقّق فيها أعلى درجات الموضوعيّة والتّجريد العلميين المسوّغين للأخذ بها دون احتياط خاصّ أو اعتبار ما للموقع الثّقافيّ الذي يصدر عنه عالم الرياضيّات.

لئن كان قدر المعارف الإنسانية الذي لا محيد عنه أبداً يتمثّل في اشتباكها العميق بما هو ذاتيّ وامتزاجها العضويّ بتركيبة البنية الثّقافيّة التي منها تنبثق وفيها تتنامى وتتطوّر؛ فإنّ هذا الأمر الواقع لا يدعونا البتّة إلى التّشكيك في صلاحيتها أو الحطّ من قيمتها، بقدر ما ينبّهنا إلى ضرورة الوقوف في كلّ لحظة من لحظات التّأويل والتّعامل المعرفيين مع هذه المعارف وقفة وعي مستبصرة، قادرة على استحضار الخصوصيّات السياقيّة والتّاريخيّة والثّقافيّة المصاحبة لإنتاج المعنى وأخذها بعين الاعتبار، سواء في تقويم تلك المعارف المتداولة أم من خلال توظيفها في معالجة القضايا المطروحة على الباحث. وما من شكّ في أنّ ما يصل أيّ باحث من تيّارات المعرفة الإنسانية المتنوّعة لا يمكنه أن يحقّق الشموليّة المطلقة ولا ينبغي له أن يدّعي ذلك.

في هذا الإطار المنهجيّ النّقدي الذي وصفنا، يتنزّل هذا البحث الذي يريد أن ينبّه

في مجال السيرة الذاتيّة بالذّات على أنّ محاولات التّأريخ لهذه النّزعة من الكتابة الأدبيّة في الأدب العربيّ محاطة بشيء غير قليل من العراقيل، وعرضة للمجازفات التأويلية والتّشويهات الكثيرة؛ إذا اتّخذت من الخطابات النّقديّة الأجنبيّة التي لامست من قريب أو بعيد الكتابة السّيرذاتيّة منطلقا لها، تهتدي بعلاماتها وتنتهج مناهجها في التّحليل والتّعليل والتّقويم بدون أيّ وعي نقديّ؛ فلا بدّ إذن من أن يكون المؤرّخ الباحث في الكتابات الذاتيّة العربيّة - وخاصّة القديمة منها- على وعي بيّن بالخلفيّات (الأيديولوجيّة) والحساسيّات الثّقافيّة الّتي تلبّست منذ أمد وما تزال تتلبّس، وذلك في شكل خطّ تواصليّ موحّد الأطراف بنسيج الخطابات الأجنبيّة ورؤيتها التّحليليّة والنّقديّة إلى الثّقافة والحضارة العربيتين، وانطلاقا منهما إلى قضايا الأدب العربيّ المخصوصة. لقد لمسنا أنّ العديد من الدّراسات العربيّة[٢] في هذا الموضوع، ما تزال تفتقر- إلى اليوم- افتقارا ملموسا إلى مثل هذا التمحيص النّقديّ (الماقبليّ) الذي جعلها تسقط في محاكاة خطابات أجنبيّة غير مطّلعة على الأدب العربيّ اطّلاعا كافيا، أو غير قادرة على استيعابه من موقعها الثّقافيّ المشروط استيعابا علميًّا بريئا من كلّ إجحاف وتحيّز؛ ولذلك لم ينجح النّقد العربيّ الحديث إلى هذا اليوم في إفراز تصوّر تأريخيّ شموليّ للظاهرة الإبداعيّة الذاتية في مسارها المتدرّج من العصور القديمة إلى ما هي عليه اليوم في صورها الأكثر تطوّرا، كما لم يرق إلى تبيّن مقوّمات الخيط المنتظم لآثارها المتنوّعة الموزّعة في الزّمان والمكان، حتّى يتسنّى الربط بينها وتأصيلها من النّاحيتين التّحليليّة والتقويميّة في سياقاتها الثّقافيّة الجزئيّة ومناخاتها الاجتماعيّة التّي لا نشكّ في أنّ ما اعتراها من تحوّلات ملموسة قد ساهم بشكل ما في تكييف ملامح الكتابات الذّاتية العربيّة عبر العصور؛ نظرا لما يطرأ على بنية العلاقات الاجتماعيّة وموقع الأفراد منها من تغييرات مؤثّرة بصورة غير مباشرة في منظومة الأدب الذاتيّ. وليست السيرة الذاتيّة في واقع الأمر إلا مكوّنا من بعض مكوّنات نسق الإنشاء الذاتيّ المتفاعل في الزمن، فلا يصحّ أبدا التأريخ لها في المطلق.

إنّ معاشرتنا لزمن ليس بالقصير لقضايا الكتابة الذاتيّة عموما، وقضايا السيرة الذاتيّة بالخصوص واطّلاعنا عليها في الخطابات النّقديّة الأجنبيّة، التّي لمسنا أنّها كانت تمارس جاذبيّة مخصوصة على الدارسين العرب كما سنبيّن جعلتنا في كلّ مرّة نرتطم بإثبات واحد لا يتغيّر، حتّى إنّه بلغ مبلغ الحقيقة المطلقة، وهو أنّ السيرة الذاتيّة كما نعرفها اليوم هي جنس أدبيّ أوربيّ بامتياز، بل عدّت جنسا نابعا عن أوروبا الغربيّة بالتّحديد[٣]، وعلى ذلك؛ فما من شك في أنّ الرّؤية التأريخيّة العامّة لهذا الفنّ كما وصلتنا اليوم عن طريق المنظومة النّقديّة الأجنبيّة، ليست في واقع الأمر وحقيقته إلا رؤية إقليميّة لتاريخ السّيرة الذّاتيّة كما عرفه الغرب وحدّه؛ فلا ينبغي معاملة ما هو في الأصل محدّد ثقافيًّا وإبداعيًّا بمجاله معاملة الظّاهرة التّعريفيّة الشّموليّة كما يمكن أن نتوهّم أو توهمنا بذلك النّزعات التّعميميّة التّي تتقنّع بالموضوعيّة والحياد والنّزاهة العلميّة البريئة. ويكمن خطر هيمنة المنظور التّأريخيّ الأوربيّ في أنّه أفرز (طقما) من الأحكام المسبقة والثّوابت المعرفيّة التي تجاوزت حدود مجالها النّصّي الغربيّ، بحيث طوّرت إلى مسلّمات عامّة تمّ تجهيزها والتّجهّز بها لإسقاطها على نصوص السيرة الذاتيّة كما تبلورت في ثقافات مغايرة وعلى رأسها الثّقافة العربيّة، التي نظر إليها بوصفها ثقافة أجنبيّة في حاجة إلى سلطة عليا قادرة على استنطاقها ووصفها بالاعتماد على خبراتها المعرفيّة اليقينيّة (الماقبليّة).

اعتماداً على هذه الملحوظات؛ نؤكّد ضرورة بل وإمكانيّة التّعرية والكشف عن المركزيّة الثّقافيّة الأوربيّة، من خلال استجلاءِ خصائصها الخطابيّة وتفكيك ادّعاءاتها التّشويهيّة المتعاقبة في الزّمن، وذلك انطلاقاً من استقراء ما تمخّضت عنه سلسلة من نصوصها ذات الصّبغة العلميّة الأكاديميّة من أحكام زعم أصحابها أنّهم قد انتهوا إلى القول الفصل في مسألة التّأريخ لمسار تطوّر الكتابة السيرذاتيّة ابتداء من ثقافتهم الخاصّة إلى غيرها من الثّقافات الأخرى، فكيف يمكن إذن أن نقرأ تجلّيات التمركز الثّقافيّ الأوربيّ في الخطابات السّيرذاتيّة الأجنبيّة الحديثة؟

المصادرة الأوربيّة الحديثة:

إنّ عبارة الاستنساخ السّيرذاتيّ التي استحدثناها، محّضناها في واقع الأمر؛ للإحالة على دلالة اصطلاحيّة أدبيّة. وهي تنهض على فرضيّة، قوامها أنّ آليّة الابتكار الأجناسيّة تتأسّس في بدايتها على نصّ أنموذجي، يكتسي بفعل القراءة طابع النمط القابل للمحاكاة أو الاحتذاء؛ بما يتوفّر له من عناصر تكوينيّة وشروط بنائيّة خلافيّة بالقياس إلى ما هو سائد في زمانه من بنى أجناسيّة، وبذلك يرتفع في لحظة تبلوره التّاريخيّة إلى مرتبة الأنموذج الأدبيّ أو البنية الأجناسيّة المتميّزة؛ وعلى ذلك فإنّ ما أسميناه استنساخا هو صورة من صور التّوالد النّصيّة، المبنيّة على استحضار النّصّ المثال ولكنّه ليس استنساخا بالمعنى اللّغويّ الحرفي الذي هو اكتتاب كتاب عن كتاب حرفا بحرف، وإنّما هو نمط إنتاجيّ أدبيّ تتغلغل آلياته في صميم بنية النّصّ الأجناسيّة العميقة التي هي غير بنية الأحداث السطحيّة؛ لذلك تسمو البنية الأجناسيّة إلى كونها بنية وصفيّة تجريديّة ذات جدوى إجرائيّة يمكن تفعيلها نسبيًّا في سياق النّوع الأدبيّ الواحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد حصل شبه اتّفاق صريح لدى النّقاد الأوربيين بداية من بعض المستشرقين وانتهاء إلى أبرز ممثّلي النّقد السيرذاتيّ الحديث - وبخاصّة الفرنسيّ منه - على أنّ السّيرة الذّاتيّة وليدة العقليّة الأوربيّة وسليلة هذه الثّقافة دون غيرها، وأنّ ما يمكن إلحاقه بهذه الخانة الأجناسيّة من نصوص الأدب العربيّ أو غيره القديمة منها أو الحديثة لا يمكن معاملته أبداً إلا معاملة النّصوص الهجينة؛ لأنّها مستنسخة في واقع الأمر عن أصول آريّة أو أوربيّة حديثة، فليس بإمكانها والحالُ هذه أن ترقى إلى مرتبة أنموذجها الأصليّ الكامل. هذا التّصوّر يفترض القول ضمنيّاً بأنّ ظاهرة الاستنساخ السيرذاتيّة يمكنها أن تجسّم من هذا المنظور الأوربيّ آليّة عبر ثقافيّة Trans culturelle تكفي جدليّة القراءة والإبداع؛ للبرهنة على فعاليتها في مجال التّوالد النّصيّ الذي يتّخذ شكل استنساخ كتابة عن كتابة أخرى ذات مجال ثقافيّ مغاير بالضرورة، دونما استفهام في مثل هذه الحالة عن إشكالية الفصل الاعتباطيّ بين أنساق الإبداع الإنشائيّة المستحدثة وخصائص البنية الثّقافيّة التّي تحتضنها وتعمل على تكييفها وتمكّن من تفسيرها، فضلاً عن أنّ أشكال الأدب معنيّة بالاستجابة الفكريّة التّحليليّة إلى أنساق المعنى التي تكتنفها والتي لا تعزل إطلاقاً عن العوامل الاجتماعيّة والاقتصاديّة والعقديّة المتحكّمة بها في سياقها الثّقافيّ المخصوص؛ فهل يكفي إذن اطّلاع الكتّاب العرب وإعجابهم في زمن ما بنماذج الكتابة السّيرذاتيّة حتّى يعيدون إنتاجها أو استنساخها في لغتهم وثقافتهم وحتّى يقبل القرّاء على استساغتها وتداولها بدون شرط؟

إنّ ظاهرة الاستنساخ - كما سمّيناها - تلبّست في النّقد الأجنبيّ بحكم قيميّ

استنقاصيّ تجاه الثّقافة العربيّة على وجه الخصوص، ولكنّنا نلاحظ أنّها آليّة مشروعة وفاعلة في نطاق النّسق الإبداعيّ الواحد؛ لأنّ شروط تفعيلها تكون قائمة - ما في ذلك شكّ - فها هو (روسو) ١٧١٢م - ١٧٧٨م يفصح في اعترافاته لأوّل مرّة بالوضوح الكافي عن وعيه بالظاهرة الاستنساخيّة قبل أن تصاغ نظريًّا وتقنّن في مدارس النقد الأدبيّ الحديثة وخاصّة منها البنيويّة ومدرسة جماليّة التّلقي (٥).

لقد كان (روسو) أوّل من أظهر بالفعل في ميثاقه السّيرذاتيّ المتصدّر لاعترافاته، أنّه كان قد أنتج نصًّا استثنائيًّا، هو أوّل نصّ أنموذج من نوعه يعي بوضوح تميّزه وخلافيّته الأجناسيّة، وذلك بالقياس إلى كلّ النّصوص السابقة عليه في الزمن؛ وعلى ذلك كان الخطاب الافتتاحيّ في الاعترافات متّسماً بكونه تدشينيًّا، بل إنّنا نراه قد تعدّى حدّ التدشين إلى المفاخرة، فالتّحدّي الصريح لكلّ من تسوّل له نفسه وهو ما حدث رغماً عن (روسو) أن يعارض هذا النّصّ الأمّ وأن يدّعي مضاهاته إن لم نقل الإتيان بمثله والوقوف منه موقف الند للندّ بشكل من الأشكال، وهو ما تظهره الفقرة التّالية المقتطفة من فاتحة الاعترافات النّصيّة:

"إنّي أقدم على مشروع لم يحدث قطّ أن كان له مثال ولن يحدث أبداً أن يكون له مقلّد، إنّي أريد أن أظهر لبني جنسي إنساناً على حقيقة صورته الطبيعيّة كلها، وهذا الإنسان سيكون هو أنا" (٦).

لئن كان (روسو) جامحاً في تقديراته الاستقباليّة - كما نرى- فهل يجوز إذن أن نطمئنّ إلى الزّعم الأوربيّ بصورة أعمّ، وهو الذي أفتى بأنّ كلّ النّصوص السّيرذاتيّة غيرالأوربيّة - بما فيها العربيّة - نصوص منتجة على هامش سياقها الثّقافيّ المحليّ، وهو ما يعني أنّها خضعت لآليّة عبر ثقافيّة، قائمة على مجرّد التّمثّل القرائيّ واستحضار الأنموذج المقروء؛ لغاية النّسج على منواله دون النّظر إلى مدى انسجامه مع الإرث القرائيّ لهؤلاء الكتّاب ومدى استجابتهم من كلّ ذلك إلى محدّدات سياقاتهم الخاصّة قبل أيّ شيء آخر، وبطريقة أخرى نتساءل: هل التّأثّر عبرالثّقافيّ ظاهرة في حالة تحقّقها مشروطة فعليًّا بما يمكن أن نسمّيه عوامل مساعدة قابلة للعقلنة والتّحليل، أو نسلّم تسليماً كما يراد لنا أن نتوهّم بأنّ التّلاقح الأدبيّ ليس إلا شكلاً من أشكال التّبعيّة الثّقافيّة المطلقة؟

إنّ أهمّ ما نبدأ بتأكيده هو أنّ (روسو) كان أوّل من أوعز بصورة ضمنيّة بتفوّق الإنشاء الأدبيّ الأوربيّ، وذلك لمّا أكّد امتيازه بالكتابة السّيرذاتيّة دون سواه، حتّى إنّه جعل منها مفخرته الأدبيّة الفرديّة رغم ما لنصوصه الأخرى من قيمة فنيّة وفكريّة رياديّة لا تجحد. هكذا إذن كان (روسو) قد كرّس علناً لأوّل مرّة صورة له مركزيّة في حقل إبداعيّ متميّز هو حقل الكتابة السيرذاتيّة، ولكنّ الأمر لم يقف عند هذا الحدّ؛ لأنّ مركزيّة الذّات الخاصّة لم تلبث أن تحوّلت عن مجالها الفرديّ إلى تكريس مركزيّة الإنشاء السّيرذاتيّ في دائرة الثّقافة الأوربيّة وحدها كما روّج لذلك بدون استثناء النّقاد الأوربيّون - مثل ما سنبيّن- فبالرغم من أنّ الرّواية برزت إلى الوجود في الغرب قبل السّيرة الذّاتيّة بزمن ليس بالقصير؛ فإنّ ممارستها لم تقترن بما واكب الأولى من تبجّح ونزعة احتفائيّة بلغت مبلغ التّدشين الاشهاريّ - كما هو الشّأن مع روسو - وبالتّالي فقد اتّخذت السّيرة الذّاتيّة علامة على النّبوغ الابتكاريّ الأوربيّ، وتحوّلت نرجسيّة (روسو) الفرد إلى نرجسيّة ثقافيّة شاملة متغلغلة في نسيج المؤسّسة النّقديّة الأوربيّة الحديثة، تصدر انطلاقاً منها الأحكام القيميّة

على نصوص الثّقافات الأخرى التي نظر إليها على أنّها فروع أو تنويعات على أصولها؛ لأنّها تبقى نابعة عن ضرب من التّطفّل الثّقافيّ الذي يسمها بالتبعيّة ويصمها ضمنيًّا بالقصور عن مضاهاة هذه الأصول المستنسخة.

لا بدّ إذن من أن نقف وقفة تأمّل على أهمّ الجهات التي تبنّت المصادرة الاستنساخيّة عبر الثقافيّة وجعلت منها حقيقة سطحيّة واقعة، توجّه باستمرار عبر أجيال متلاحقة من النّقاد الأوربّيين وغير الأوربّيين عمليّة التّأريخ للنّصوص الذّاتيّة التّي تعنينا العربيّة منها، والمنهج التّحليليّ الخارجيّ الذي اعتمد في تبريرها وتقويمها.

لقد قادنا تتبّعنا عن كثب لسلاسل النّقاد المكرّسة لهذا التّوجّه النّقديّ إلى أنّ حلقة الاستشراق مثّلت رأس السلسلة التّي شدّت إليها بقيّة الحلقات، فكيف كان تقويم المستشرقين لما وقع بين أيديهم من نصوص ذاتيّة وذلك في بدايات القرن العشرين وفي النّصف الأوّل منه خاصّة؟

النّقد الاستشراقيّ:

"تحت مظلّة التّسلّط الغربيّ على الشرق منذ نهاية القرن الثامن عشر؛ برز شرق معقّد، متشابك، ملائم للدراسة في البيئة الجامعيّة وللعرض في المتاحف والاستبناء في المكاتب الاستعماريّة وللإيضاح النّظريّ في أطروحات علم الإنسان وعلوم الحياة والألسنيّة والأعراق والتّاريخ حول الإنسان والكون ولتقديم أمثلة على النّظريّات الاقتصادية والاجتماعيّة في التّطوّر والثّورة والشّخصيّة الثّقافيّة والخصائص القوميّة والدّينيّة "[٢]. على هذا النّحو مضى إدوارد سعيد في كتابه (الاستشراق) يعرّي لحظة بلحظة خلفيّات المؤسّسة الاستشراقيّة الاستعماريّة في علاقتها بدراسة تراث الشّرق العريق، ولاسيّما الأدنى منه كما هو ممثّل في الحضارة والأدب العربيين. ففي ظلّ عدائيّة الغرب الاستعماريّ ومطامعه الامبرياليّة السافرة، كان الاستشراق أكثر من كونه مؤسّسة علميّة مجرّدة عن الغايات النّفعيّة وعن عقدة الاستعلاء العرقيّة؛ لأنّه ساهم في تغذيتها ومنحها البعض من أشكالها الملموسة كما هو الشّأن في تقويم بعض النّصوص ذات الصبغة الذّاتيّة، ولا نسميها نصوصا سيرذاتيّة؛ لأنّها لم تحقّق بعد الشروط الأجناسيّة التي تقتضيها هذه الكتابة، فالظاهر أنّ جلّ المستشرقين الذين أسقطوا هذا الاصطلاح على تلك النّصوص كانوا متأثّرين باستعمالات عامّة، راجت في محيطهم الثّقافيّ خلال مطلع القرن العشرين، من أبرزها نذكر مصنّف جورج مش الضخم (تاريخ التّراجم الذّاتية) الّذي ظهر الجزء الأوّل منه سنة ١٩٠٧م.

لئن كان للمستشرقين فضل لا يجحد في تحقيق العديد من المخطوطات العربيّة الثّمينة وإبرازها إلى الوجود من خلال التّعريف بها والتّعليق عليها أو الإشارة إلى صفتها الأجناسيّة المتميّزة، كما هو شأن كتاب (الاعتبار) لأسامة بن منقذ الشيزري الكنانيّ الكلبيّ ٤٨٨هـ/١٠٩٥م – ٥٨٤هـ/١١٨٨م الذي حقّقه لأوّل مرّة المشتشرق الفرنسيّ (ديرنبورج) عام ١٨٨٤م عن نسخة وحيدة في العالم حفظت في مكتبة دير الأسكوريال بإسبانيا أو (طوق الحمامة في الألفة والألاف) لابن حزم الأندلسي ٩٩٤م/١٠٦٤م، الذي حقّقه المستشرق الروسي الشّاب (د.ك. بتروف) ثمّ طبع عام ١٩١٤م في مطبعة بريل في ليدن، فإنّ هذه المجهودات التي نسجّلها لهم لا تبرئ ذمّتهم من أن أسلوبهم في التّأريخ للمدوّنة الذّاتيّة العربيّة وتقويمها لا يمكن أن يسجّل في كتاب حسناتهم؛ ذلك أنّهم عجزوا عن أن يتجرّدوا من شخصيتهم الثّقافيّة الاستعلائيّة وأن يتفهّموا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نسقيّة الكتابات الذّاتيّة العربيّة من داخل المنظومة الإنشائيّة الأدبيّة، لا من خلال ثنائيّة الغرب المتفوّق المبتكر والشّرق المتخلّف المقلّد. لقد كانت المصادرة الاستنساخيّة - كما حدّدنا مفهومها المتلبّس عندهم بصبغة استهجانيّة - أداتهم النّقديّة الفاعلة في اتّخاذهم من البحث في نصوص التّراث العربيّ ذريعة أو مطيّة للتّأكيد على مركزيّة الإبداع الإنشائيّ الذّاتي الغربيّ كما تجلّى بنصاعة لافتة بداية من النّصوص الإغريقيّة القديمة التي كانوا يرون فيها الجذور العميقة لنهضة أوربا الحديثة؛ فهذا (فرنزروزنتال)[٨] - مثلا - وهو من الحاذين حذو (جورج مش)، يتصدّى لكتابة فصل مطوّل في سلسلة مجموعة الأبحاث الشّرقيّة التي أشرف على إخراجها المعهد البابويّ للكتاب المقدّس من منظورعرقيّ صرف، فزعم أنّ التّراجم العربيّة القديمة - التي أحصى عددا لا يستهان به منها عند الفلاسفة العرب والمتصوّفة والمؤرّخين ليست في حقيقة الأمر إلا مدوّنة مستنسخة في مجموعها عن معينين آريين: المعين الأوّل إغريقيّ، وهو في نظره الأكثر جاذبيّة وتأثيرا في النّصوص العربيّة، والمعين الثّاني فارسيّ. وقد اعتبر أنّ ما كتبه الطبيب اليونانيّ (جالينوس) ١٣١م - ٢٠١م كان الأنموذج المحتذى لدى حنين بن إسحاق ٨١٠م - ٨٧٣م ومعاصره محمّد بن زكريا الرّازي ٨٦٣م - ٩٣٢م (الطبيب الفيلسوف)، ثمّ ابن الهيثم ٩٦٥م - ١٠٣٩م. إنّ القول بدوران كتلة كبيرة من أمثال هذه النّصوص التي تنزع نزعة ذاتيّة تأريخيّة مخصوصة على مجرّد التّقليد دون التعمّق في إبراز وجوه المحاكاة الدّقيقة والاكتفاء منها بقراءة سطحيّة تبسيطيّة لا يقنعنا، خاصّة وأنّنا قد لمسنا أنّها بفعل توزّعها زمنيًّا على سبعة قرون- بداية من الثالث للهجرة إلى القرن العاشر- لا يمكنها أن تكوّن كتلة واحدة متجانسة من ناحيتي معانيها وأساليبها على الأقلّ حتّى تصحّ معاملتها معاملة النص الواحد المتجانس، الدّائب على محاكاة أنموذجه الأصل، فالمفترض أن تكون هذه النّصوص قد حقّقت نسبة من التّطوّر، تجذّرها في سياقاتها العربيّة الإسلاميّة المتحوّلة نسبيًّا في التّاريخ. نقول هذا وقد تأكّد لدينا أنّ أغلب النّصوص المذكورة لم تكن تنزع منزعا أدبيًّا ملموسا بقدر ما كانت مندرجة في مجال الفعل التّأريخيّ بمعناه الأوسع؛ فالكتابة عن الذّات ظلّت تدرك في العصور العربيّة القديمة وتمارس فيها على أنّها كلام لا يفصل البتّة عن التّاريخ الجماعيّ العامّ، بل يدمج إدماجا عضويًّا فيه؛ ولا أدلّ على ذلك من أنّ كتاب (العبر) لابن خلدون ١٣٣٢م - ١٤٠٦م شهد تضخما متلاحقا في مادّته التّاريخيّة، فقد ألحق به المؤلّف بادئ الأمر تعريفا بنفسه، جعله تابعا لتاريخه، ويدلّ العنوان الأصليّ (وهو التّعريف بابن خلدون مؤلّف هذا الكتاب) أنّ المقصود بالأساس هو التّأريخ للذّات الكاتبة، لا للذّات الإنسانية الفرديّة، وبعد أن ارتحل ابن خلدون إلى الأندلس مرّتين، ثمّ إلى مصر والحجاز والشّام، عاد فرفد التّعريف بوقائع رحلاته المذكورة؛ وبذلك صار العنوان النّهائيّ الذي وضعه المؤلّف (التّعريف بابن خلدون مؤلّف هذا الكتاب ورحلته غربا وشرقا). لقد تنامت المادّة الذّاتيّة إذن ولم تكن في صورتها الأصليّة منفصلة كما هو شأنها في طبعاتها الحديثة وهو ما لم يتفطّن إليه (كارل بروكلمان) ظنًّا منه أنّ (التّعريف) و(الرّحلة) مضافا إليهما (التعريف بابن خلدون مؤلّف هذا الكتاب ورحلته غربا وشرقا) هي ثلاثة كتب مختلفة. ولا ريب أنّ خطأ كهذا يشوّه حقيقة الكتابة الذاتيّة العربيّة القديمة وينأى بنا عن إدراك مراميها.

إنّ التّفاعل عبر الثقافيّ الأدبيّ غير مستبعد - في رأينا- بل إنّه مشروع إلى حدّ ما[٩]، ولكنّه من غير المعقول أن نترجمه إلى سبّة، أو نرى فيه نقيصة تستدعي المفاضلة

القيميّة بين الثّقافات وبالتّالي بين الشعوب، وهو ما مضى في تأكيده (روزنتال) فإذا هو لا يحجم عن قطع هذه الخطوة الثّانية، زاعما بنوع من الوثوقيّة المدهشة أنّ ظاهرة الاستنساخ العربيّة تخفي عاهة جينيّة تكوينيّة، تتجلّى بالفعل في مجال المحاكاة الإنشائيّة، وتكمن بالقوّة في الاختلاف الجوهريّ بين عقليتين، وبالتّالي بين بنيتين مختلفتين تماما للشخصيّة، فالعقليّة الآرية أو الروح الآريّة كما يسمّيها وهي عنده زمنيّة إدماجيّة، تدمج الأزمنة الذاتيّة في رؤية تاريخية ومترابطة، أمّا العقليّة الساميّة، فهي انفصاليّة تجزيئيّة غير قادرة على الرّبط والتّأليف بين مختلف فترات حياتها أو تاريخها. وتحيل على هذا الرّأي مقدّمة عبد الرحمن بدوي، وقد استهلّ بها الفصل الذي عقده للتّرجمة الذّاتيّة العربيّة، وفيها يورد ما يلي: "الفارق بين الرّوح السّاميّة والرّوح الآريّة كالفارق بين المخلوط والمزيج في لغة أصحاب الكيمياء، فعناصر الرّوح الأولى منفصلة عن بعضها البعض؛ لا تتفاعل ولا يتأثّر الواحد منها بالآخر إلاّ بمقدار ضئيل، بينما هي في الرّوح الثّانية مرتبطة كأقوى ما يكون الارتباط، متّحدة كأوثق ما يكون الاتّحاد، فالزمان بالنّسبة إلى الرّوح الأولى مكوّن من آنات ولحظات متناثرة ومتنافرة لا تذكّر اللاّحقة منها السّابقة ولا تشير الحاضرة منها إلى المستقبلة أو لا تكاد، ولكنّه عند الرّوح الآريّة كلّ متّصل مستمر يدعو كلّ جزء منه الجزء الآخر؛ إن كان فيه ثمّت أجزاء وبه يهيب، فالماضي مستمرّ في الحاضر والمستقبل كامن في هذا الحاضر كذلك وكأنّ الزّمان كلّه حاضر مستمرّ خالد" (١٠).

إنّه لمن المؤسف جدًّا أن يكون عبد الرحمن بدويّ أوّل المزكّين لوصمة العجز والنّقصان التي وسم بها العقل السّاميّ، والمقصود به هنا العربيّ في المقام الأوّل، فقد وجدناه لا يستنكف من نعت مقال (روزنتال) بالقيّم، وهو موقف ينمّ عن عجز واضح عن الاستقلال بالرأي، فضلاً عن وقوعه ضحيّة الانبهار بالسلطة المعرفيّة الاستشراقيّة المتحيّزة، وانتهى الأمر إلى غايته القصوى؛ عندما تعدّى القول إلى تقويم النّصوص العربيّه، فإذا هي في نظر بدوي لا تسمو إلى ما وقف عليه من النماذج الأوربيّة، ممّا يعني أنّ التّراجم الذاتيّة الأوربيّة ما كان منها أو ما سيكون متفوّق بالأصالة؛ لأنّه تجسيم للإرث المنعوت بالكمال، النّابع من ماهية كاملة استثنائيّة، لا يمكنها على المدى التّاريخيّ المستقبليّ إلاّ أن تعيد إنتاج نفسها على نفس الصورة الأسطوريّة المتعالية عن التّاريخ.

هكذا إذن آل مشروع التّأريخ للسيرة الذّاتيّة في آخر الأمر إلى مفاضلة وهميّة بين تاريخ عرقين واقعين على طرفي نقيض، فلا أمل في التّقريب بينهما إنسانيًّا ولا في اعتبارهما كفأين أدبيًّا، وهو ما لم نشعر على أيّة حال بأنّ بعض المستشرقين كانوا راغبين فيه عموما، رغم أنّ التّلاقح الحضاريّ بين أوربا والشّرق كان ومايزال أمرا واقعا، أثمر على امتداد التّاريخ جدليّة معرفيّة خصبة، فقد وقع تبادل في المواقع بين مفيد ومستفيد، بين مانح وممنوح، ومن المعروف أنّ أهمّ المصنّفات العربيّة وعلى رأسها كتب ابن سينا وابن الهيثم ترجمت في القرون الوسطى إلى اللاّتينيّة ولعبت دورا حاسما في انبعاث النّهضة الأوربيّة الحديثة، أمّا القدّيس (أوغستين) ٣٥٤م - ٤٣٠م وقد اعتبرت اعترافاته رائعة أدبيّة وأصلا ردّت إليه الكتابات الذّاتيّة الأوربيّة - فهو لم يكن إغريقيًّا بل أفريقيًّا ولد في سوق أهراس التي كانت تسمّى Tagast وإليه يعود الفضل في التّأليف بين المسيحيّة بعد أن اعتنقها وكلا الإرثين المعرفيّين الإغريقيّ واللاتينيّ. إنّ أنساق المعرفة تداخليّة إذن، وليست أبدا بالحكر على أمّة دون أخرى

أو خالصة نقيّة لبعض الأقوام دون البعض الآخر، وما من ثقافة استطاعت أن تنشئ صرحها المعرفيّ في عزلة تامّة عن جهود الإنسانيّة المتداخلة في الزّمان والمكان.

لاريب عندنا إذن في أنّ مقاربة بعض المستشرقين للتّجارب الكتابيّة الذاتيّة العربيّة القديمة كانت تسير في طريق مسدود؛ لأنّهم أخضعوا هذه الكتابات لأحكام ميتافيزيقيّة متعالية عن الواقع الإنشائيّ، وزعموا أنّها محكومة بمحدوديّة العقل العربيّ المدرج ضمن ما أسموه روحا ساميّة في المطلق؛ لذلك فهذا البحث، بوصفه أنموذجا دالا بذاته في مجاله الأدبيّ المخصوص، لا يمكنه أن يستكمل معناه الأوسع إلا في ظلّ ربطه بتحليل معمّق لحقيقة المؤسّسة الاستشراقيّة وطبيعة أهدافها غير المنفصلة عن سياقيها المعرفيّ والأيديولوجيّ، وهو ما كشف عنه بالشفافيّة الكافية والاستقصاء الأكاديمي إدوارد سعيد في كتابه (الاستشراق). فمن المؤكّد أن الاستشراق هو" نظام من الأفكار حول الشرق" وأنّه اتّخذ شكل النّسق الإنشائيّ التّخييليّ القويّ الّذي كان يستمدّ قوّته المؤثّرة الفعّالة من طاقاته البلاغيّة التّمثيليّة الهائلة المتجذّرة بعمق صلب مركزيّة الثقافة الأوربيّة وهيمنتها الاستعماريّة الفعليّة، ولا أدلّ على هذا التّجذّر من أنّ الأفكار التي روّجها (روزنتال) ومن تأثّر بقراءته للسّيرة الذّاتيّة في المجتمعات العربيّة، لم تزدد على مرّ الزّمن إلا استحكاما وانغلاقا في إثباتاتها الاعتباطيّة وأحكامها الإطلاقيّة المسبقة، فرغم ما شهده حقل الإنسانيّات من تطوّرات معرفيّة تتّجه إلى تأكيد تاريخيّة أنساق المعارف البشريّة ونسبيتها بما فيها الأدب، ورغم اتّجاه مدارس النّقد الأدبيّ الحديثة إلى الخروج ما أمكن من سلطة الأحكام الانطباعيّة لصالح دعم المناهج الوصفيّة التّحليليّة؛ فإنّ النّهج الاستشراقيّ لم يبهت لونه أخيرا ولم يحظ بمراجعة أحكامه ومنطلقاته مراجعة نقديّة حاسمة، بل على العكس من ذلك تماما، فقد حافظ على نسقيّته وفعاليّاته الحيويّة للغاية، فلكأنّه أضحى عالما من الرّموز والأفكار الحقيقيّة المستقلّة برؤاها عن تطوّر المفاهيم السّائدة، ولا سيّما ما يدور منها في حقل الإنسانيّات، فإذا هو مبذول لكلّ مستكين متسرّع يكرع منه تلقائيًّا متى شاء أن يدلي بدلوه في شأن قضايا الأدب العربيّ خاصّة، وهو ما أمكننا التّأكّد منه والوقوف عليه بالفعل لدى بعض الأعلام الفرنسيين المعاصرين، وعلى رأسهم (فيليب لوجون)، النّاقد المتخصّص في أدب السّيرة الذّاتيّة، فقد كان محلّ إعجابنا، ونحن نتابع عن كثب منهجه المتأنّي الرصين وهو يستنطق موضوعه ويحترز كل الاحتراز في إبداء الرّأي وإصدار الأحكام، ولكنّ هذا الإعجاب لم يلبث أن أعقبته خيبة أمل؛ وذلك عندما وجدنا النّاقد عينه يدير ظهره لكلّ أدبيّاته البحثيّة، ليمعن في إرسال الأحكام المتسرّعة متى عرّج على الثّقافة العربيّة وخرج عن حدود دائرة انتمائه الحضاريّة، فإذا قدماه تزلان وإذا بأحكامه تسارع إلى الاحتماء بمظلّة الاستشراق وبنيتها الفكريّة التي أضحت وصيّة على حقائق الأدب العربيّ. ولم يكن ليحصل ما حصل؛ لولا أنّ المقرّرات الاستشراقيّة تحظى إلى اليوم بالمصداقيّة الكافية التي تبيح لمن شاء من الغربيين خاصّة أن يتمادى في تفعيلها أو البناء على أسسها، فما هي إذن تجليات هذا الخطّ التّواصليّ بين ثوابت النّقد الاستشراقيّ ومظاهر توظيفها في النّقد السّيرذاتيّ الفرنسيّ المعاصر؟

قراءة في بعض المقاربات الفرنسيّة لتاريخ السّيرة الذاتيّة عند العرب:

جاء في مقال أكاديميّ (لفيليب لوجون) بعنوان سيرة ذاتية[11]، ظهر في نطاق معجم الأجناس والمفاهيم الأدبيّة الصادر سنة ١٩٩٧م، أنّ السّيرة الذّاتيّة فعل اجتماعيّ

Acte social وأنّ هذا الفعل بما أنّه كذلك؛ يفترض في مستوييه، الإرساليّ والتّقبّليّ حدوث ثورة جذريّة في مفهوم الذّات الفرديّة، وهوما تهيّأ فعلا للمجتمع الفرنسيّ بداية من عصر النّهضة وبلغ أوج تبلوره في النصف الثّاني من القرن الثامن عشر كما تجلّى ذلك على يد (روسو) في اعترافاته التي كتبها مابين ١٧٦٥م - ١٧٧٠م، ولم تنشر إلا لاحقا ١٧٨٢م - ١٧٨٩م. وقد استخلص (لوجون) من ذلك أنّ كتابة السّيرة الذّاتية بمفهومها الاصطلاحيّ حادثة وليست البتّة قديمة كما قال بذلك بعض المستشرقين أو بعض الدّارسين الآخرين ممن تعمّدوا إسقاط هذا المفهوم الحديث على نصوص موغلة في القدم. ومن المؤكّد أنّ رأيا كهذا ينبني على فرضيّة ضمنيّة تدعونا إلى القول بأنّ ظهور السّيرة الذّاتيّة في مجتمع ما؛ متوقف على قيام الشّروط الموضوعيّة التي استقرأها النّاقد المذكور، ولكنّه عدل عمليًّا عن هذا المنهاج التّأويليّ الذي يفسّر ظواهر الأدب تفسيرا تاريخيًّا، عندما انتقل إلى الحديث عن المجتمعات غير الأوربيّة، فأنكر على هذه المجتمعات أن تكون قادرة على إفراز السّيرة الذّاتيّة؛ لأنّ تركيبتها الاجتماعيّة – حسب زعمه – مفرطة في تراتبيتها الاجتماعيّة، مضيفا إلى هذه الحجّة مباشرة أنّ الإسلام(١٢) من العوامل المضافة إلى ما ذكر؛ لأنّه – على حدّ زعمه – قد حرّم تحريما فعليًّا تعاطي هذا اللون الإنشائيّ، ولا شكّ في أنّ عدم تسميته للمجتمعات المذكورة والإحالة مباشرة بعدها على الإسلام يجعل المجتمعات الإسلاميّة معنيّة بما قيل. في هذه اللحظة بالذّات يخرج تفكير (لوجون) عن محوره ليصبح جزءًا لا يتجزّأ من نسق (ما قبليّ) ماثل بكلّ ثقله المرجعيّ، وهو ذلك النّظام الاستشراقيّ المقنّن الذي أشرنا إليه آنفا، وإلا كيف ينسب (لوجون) إلى الإسلام في المطلق بدون أيّ توضيح يذكرهذا القيد الاعتباطيّ، ولسائل أن يسأل بعد ذلك كلّه: عن أيّ وجه للإسلام يتحدّث، فهل يتّجه القصد إلى أحكام مخصوصة، شرّعت لمنع السّيرة الذّاتية اطّلع عليها لوجون بنفسه؟ أو المقصود هو استبطان المسلمين لقيم إسلاميّة مانعة من ممارسة السّيرة الذاتيّة ؟ ويتأكّد لدى القارئ النّزيه هذا التّسرّع الذي يتمركز مرّة أخرى صلب المفاضلة الأبديّة الخرقاء بين تفوّق الغرب المسيحيّ المطلق وتخلف الشّرق الإسلاميّ؛ من خلال تمجيد صاحب المقال للمسيحيّة مباشرة بعد محاكمته الظّالمة للإسلام، فقد صُوّرت المسيحيّة دون تدقيق مذهبيّ منفتحة كأروع ما يكون الانفتاح على قضايا الإنسان، تشجّعه على الاعتراف(١٣) بخطاياه وعلى الاستبطان الذّاتيّ وتنمّي فيه الوعي المخصب بتوتّراته الإنسانيّة؛ وعلى ذلك أدرجت المسيحيّة في عداد العوامل المضافة التي ساهمت في دعم أدب الذّات بصورة خاصّة وماعرفته المجتمعات الأوربيّة من تحوّلات مثمرة عبر تاريخها الحيويّ المنتج للمعرفة بصورة أعمّ. وبالرغم من أنّ (لوجون) يعرف جيّدا أنّ شروط إنتاج السّيرة الذّاتيّة – كما اشترطها متمثّلة خاصّة في ظهور الطبقة البرجوازيّة وتنامي الشّعور بالقيمة الفرديّة – قد تحقّقت نسبيًّا في القرن العشرين للعديد من المجتمعات التّقليديّة التي أخذت تتحرّر من الرواسب الإقطاعيّة التي كانت الإمبرياليّة الغربيّة تشجّعها وتستغلّها؛ فإنّه لم يلتفت إلى هذه التّحوّلات التي أنتجت سيرا ذاتيّة عربيّة من أجمل السّير، وسارع إلى توجيه التّهمة إلى إسلام لا علاقة له مباشرة بهذا الإنشاء؛ لأنّه لا يقع في مجال صلاحيّته لا الدينيّة منها ولا الدنيويّة، لذلك اتّسم مقال (لوجون) بالتّسرّع والغموض الذي يفضح عدم تحقيقه في ما يقول. إن استسلام (لوجون) كما أظهرنا إلى نزعة المجهود الأدنى، تدلّ على أنّه مطمئنّ كلّ الاطمئنان إلى الرّواسب الفكريّة الاستشراقيّة

الفاعلة في ثقافته، ممّا يعني أنّ الاستشراق لغة تشتغل على قاعدة الاختزال الرمزيّة والتّفسير الأسطوريّ لظواهر أدبيّة إنسانيّة واجتماعيّة؛ ولذلك فإنّ النّاقد المذكور لم يكتب – وهو يمتاح من معين الاستشراق المشوب مقالاً أكاديميًّا / علميًّا، بل نصًّا ملتحماً بنصّ (ما قبليّ) متضخّم ومنحاز، يشمله ويجرّه جرًّا إلى التّعتيم والتّعميم؛ لذلك يشعر القارئ المتأمّل أنّه إزاء إنشاء تمثيليّ تراكميّ ومطرد في الزمن، نجح في أن يتسلّل إلى النقاد العرب وأن يطمس رؤيتهم إلى ثقافتهم وشخصيّتهم وبالتالي إلى أدبهم، كما هو شأن عبد الرّحمن بدوي وشوقي ضيف وقد انتهج نهج الأوّل في كتابه التّرجمة الشّخصيّة. ولا أدلّ على أنّ النّصوص الأوربيّة النّقديّة تمثّل سلسلة مترابطة الحلقات في الزّمن من أنّ (فيليب لوجون) لم يكن أوّل من اتّخذ من المركزيّة الثّقافيّة الأوربيّة دِعامة قاعديّة في التّأريخ لظهور السّيرة الذاتيّة الحديثة باعتبارها نوعاً أدبيًّا مستحدثًا لم تعرفه المجتمعات القديمة ولم يكن بإمكانها أن تعرفه، فهذا (جورج قوسدورف G.Gusdorf) الفيلسوف الفرنسيّ يسطّر بداية من آخر خمسينيّات القرن العشرين الرّؤية التّعليليّة النّقديّة التي تبنّاها (لوجون) وسار على هدي من تصوّراتها بعد حوالي عقدين من الزّمن، وذلك من خلال اعتماده المقال الذي نشره الأوّل باللغة الألمانيّة تحت عنوان (شروط السّيرة الذاتيّة وحدودها)(١١)، وفي هذا المقال إبراز لتفوّق الرجل الأبيض الذي غزا العالم بفكره الخلاق وثقافته المتميّزة التي شهدت هزّة معرفيّة عنيفة بمكتشفات (كوبرنيك Copernic ١٤٧٣-١٥٤٣م) الفلكيّة التي غيّرت جوهريًّا من سيادة الفكرة القائلة بمركزيّة الأرض بالنسبة إلى الكون؛ وبذلك تغيّر مجرى الفكر البشري الذي بات أكثر حساسيّة بتاريخيّة وجوده وبالتالي انفصل عن التّصوّرات القديمة التي تؤكّد قيم الثّبات والتّكرار، وهو ما فسح أمام الإنسان الحديث سبل الوعي بفرديته بوصفها تمثّل قيمة مضافة إلى تاريخ المجموعة البشريّة. إنّ هذه الإنجازات اتّخذت عند (قوسدورف) برهاناً قاطعاً على تفوّق الرجل الأوربيّ الذي عدّ كائناً ممتازا؛ لأنّه حامل لوعي ممتاز، نقله إلى المجتمعات الأخرى المتخلفة، فإذا النّاس فيها يستيقظون على وقع هذا الوعي الجديد، وما إقدام بعض مفكّريهم على كتابة سيرهم الذاتيّة إلا مظهر من مظاهر وقوعهم "أتباعا لعقليّة غير عقليّتهم" – على حدّ تعبيره- ومثال هذا التّلاقح غيرالمتكافئ (غاندي) الذي يقول عنه المؤلّف: إنّه استعمل في دفاعه عن الشّرق أسلوب الأوربيين وتبنّى أدواتهم التّحليليّة.

هكذا إذن صوّرت الثّقافة الأوربيّة الحديثة نفسها، على صورة الأنموذج الكامل الجدير وحده بالثّقة والاحتذاء، ورغم سخائها وتطلّعها إلى تحديث العالم، فهي لا تفرّط أبداً في التّذكير عبر إنشائها بأنّها الأصل، وبأنّها الواهبة المانحة، والمانح هو على الدّوام الأقوى؛ فلا يكون الممنوح إلا عالة عليه في كلّ ما ينتجه من فكر وثقافة، بل إنّنا نرى أنّ النّقد الأوربيّ وهو يعالج صورة الثّقافة الشّرقيّة على النّحو الذي بيّنّا، كان لا ينتج إلا صورة ذاته النّرجسيّة التي تتعمّد النسيان؛ لتبرز على أنقاض الآخر المهزوم بضعفه وجهله على هيئة من الكمال المطلق، لذلك فلعلّها أحوج إلى شرقها المسكين منه إلى غلوائها الثّقافيّ، وليست دراستنا لوضعيّة السّيرة الذاتية إلا مناسبة للكشف عن خلفيّات نمط من الإنشاء الأوربيّ ومدى قدرته على التّناغم. إنّ ما لا يتغيّر ولا يمكنه أن يتغيّر في هذا النّسق الإنشائيّ – رغم بعض الاختلافات بين أعلامه – هو تراكم التّبريرات العرقيّة الاستعلائيّة، ولئن بدت محبوكة إلى حدّ الإقناع، فهي ليست في واقع الأمر إلاّ جملة من التّفاسير النّسبيّة المشروطة بالموقع الثّقافيّ الذي يحتلّه هؤلاء الكتّاب

وبمحدوديّة خبرتهم بمنجزات الثّقافات الشّرقيّة والعوامل المؤثّرة فيها. يظهر إذن أنّ أنساق الثقافة قادرة من خلال تعاضدها على توليد تمثيلات سرديّة متداخلة تتحكّم بها جدليّة الأنا والآخر والتّموقع السّياقي، فترتدّ على الدّوام إلى الانغلاق في نسقيّتها الداخليّة التي تحجب عنها إمكانيّات الخروج إلى مجالات تأويليّة أرحب.

لا يسعنا في النّهاية إلا أن نؤكّد من جديد أنّ مقامات الحوار الثّقافيّة تحتاج إلى تحليل نقديّ ضروريّ؛ لتحريرها من السّقوط في فخّ المصادرات الوهميّة التي لا تنتج غير معارف ضبابيّة متسرّعة، وليست ظاهرة الاستنساخ السّيرذاتيّة إلا إحدى صور هذه المعرفة المغرضة أحيانا والمشروطة غالبا بمحدوديّة المنظور. يبقى أن نضيف في الاتّجاه الآخر أنّ تاريخ الكتابات الذّاتيّة في الثقافة العربيّة هو إلى يومنا هذا تاريخ مطويّ في بطون الكتب، يحتاج استقراؤه إلى مجهودات جماعيّة، يحبّذ فيها تعدّد الاختصاصات؛ لكي تتضافر على استجلاء خصائص هذه الكتابة في مدوّنة واسعة جدًّا، شاملة لكتب فلسفيّة وأدبيّة وتاريخيّة وغيرها. إنّ مجال الإنشاء الذّاتيّ هو مجال (إنثربولوجيّ) بالدرجة الأولى وسماته الفنيّة الأدبيّة سمات ثانويّة لم تتعمّق آثارها إلا في بعض الكتابات الحديثة، ولا بدّ من أن نلاحظ - إضافة إلى ما أسلفنا- أنّه من غير الضروريّ مطلقا أن تكون أجناس أدب الذات في الثّقافة العربيّة مشاكلة أو شبيهة في صيرورتها أو في أشكالها ومعانيها بصور تطوّرها كما عرفتها الآداب الأجنبيّة، ولا ريب في أنّ تعمّق اتّجاهات الإنشاء الذاتيّ العربيّ القديم بإمكانه أن يدقّق ويجدّد إلى أبعد الحدود تقويمنا لنصوص السيرة الذّاتيّة الحديثة، ففي ظلّ الثّغرة القائمة اليوم بين طرفي الكتابات الذّاتيّة القديمة والحديثة، وفي ظلّ تبرير النّصوص المتأخرة بنوع من المحاكاة السّطحيّة التي سمّيت تبعيّة عقليّة؛ لا يمكننا البتّة أن نفهم وفق رؤية نقديّة تحليليّة مقنعة كيف تمّ الانتقال في الثّقافة العربيّة من الفراغ وغياب النّظر في النّصوص الأصيلة، فضلا عن تغلغل العجز في عمق التّركيبة العقليّة للعربيّ إلى إنتاج مدوّنة حديثة مشهود لها بالطرافة الإبداعيّة والعمق.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) انظر مثلاً: إدوارد سعيد، الاستشراق (المعرفة، السلطة، الإنشاء) بيروت، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط ١، ١٩٨١م، نقله إلى العربيّة كمال أبوديب. إنّ الأهميّة الخاصّة الّتي نراها لهذا المصنّف لا تنبع من ثراء مادّته التوثيقيّة فحسب، وإنّما من طبيعة مشروعه البحثيّ، فهو يؤسّس لقراءة منهجيّة تستهدف الكشف عن مقوّمات بنية العمق في الثّقافة الغربيّة وبالتّالي للآليات المتحكّمة في إنتاجها للمعرفة؛ و لذلك فالكتاب قابل لأن يوظّف في أكثر من موضوع، وهو ما حاولنا إقامة الحجّة عليه من خلال استقراء المقاربات النّقديّة الأوربيّة للنّصوص الذّاتيّة العربيّة.

(٢) انظر: عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقريّة، بيروت الكويت، دار القلم، ١٩٥٤م، وشوقي ضيف، الترجمة الشخصيّة، سلسلة فنون الأدب القصصيّ: الفنّ القصصيّ٣، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

(٣) راجع: جليلة الطريطر، مقوّمات السّيرة الذاتيّة في الأدب العربيّ الحديث (بحث في المرجعيّات) تونس، مركز النّشر الجامعيّ، مؤسّسة سعيدان للنّشر، ٢٠٠٤م، ص١٠٢-١٠٩.

(٤) الاستنساخ لغة: من نسخ الشيء ينسخه نسخاً، و استنسخه: اكتتبه عن معارضة. (التّهذيب)، النّسخ: اكتتابك كتاباً عن كتاب حرفاً بحرف، و الأصل: نسخة، والمكتوب

عنه نسخة؛ لأنّه قام مقامه و الكاتب ناسخ و منتسخ. (لسان العرب).

(٥) أكّد البنيويون بوضوح أنّ الأدب قائم على توالد نصوص من نصوص أخرى؛ لأنّه بنية لغويّة بالأساس تحيل على ذاتها و لا تحيل على العالم. وقد اعتبرنا أنّ الاستنساخ محاكاة نصّية تندرج ضمن أحد مستويات التّوالد النّصي، وهو مستوى بنية العمق أو البنية الأجناسيّة، وهي مختلفة بذلك عن مستويات الإحالة السّطحيّة. ويرى (ياوس) أنّ التّوالد النّصي بإمكانه أن يكون تكراراً لا يضيف جديداً، كما بإمكانه أن يكون تحويلاً، وهو علامة الآثار الإبداعيّة الرّائدة.

(٦) J. J. Rousseau. Les Confessions.éd.Gallimard. Folio classique. p.33.

(٧) إدوارد سعيد، الاستشراق، ص٤٣.

(٨) Franz Rosenthal. Die arabische Autobiographie. Orientalia 1937.

(٩) إنّ التّفاعل الأدبيّ عبر الثقافيّ ظاهرة لا يمكن إنكارها، ولكنّنا نربطها بعوامل أدبيّة وثقافيّة تهيّئ لها و تساعد عليها، فلا نعتقد - مثلاً- أنّه كان بإمكان الأدب العربيّ الحديث أن يحتضن الرّواية وهي أوربيّة المنشأ؛ لولا توفّر التّراث الإنشائيّ العربيّ على رصيد من الأشكال السّرديّة لا يستهان به، وهو ما يستدعي التّفرقة بين جوهر الظاهرة أو الكفاءة السّرديّة وبين أشكالها البنيويّة المتطوّرة في الزّمن. ومن هذه النّاحية لا فرق بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة، فالرّصيد السّرديّ العربيّ هيّأ الأدباء العرب لهضم هذين الجنسين السّرديين ثمّ إعادة إنتاجهما في السّياق العربيّ في ظروف ملائمة اقتضتها التّحوّلات الاجتماعيّة الجديدة؛ فأيّام طه حسين لم تظهر بدافع محاكاة سيرة ذاتيّة محدّدة، وإنّما ظهرت فجأة عندما تحقّقت في سياقها شروط ظهورها وهو ما أكّده المؤلّف بقوله: " و كذلك وجد هذا الكتاب على غير إرادة منّي لوجوده، و ما أكثر ما تحدّثت بهذا الحديث إلى الذين قرؤوا هذا الكلام، فمنهم من صدّقه و منهم من أنكر". الأيّام ط ١، م١ ،القاهرة، مركز الأهرام للتّرجمة و النّشر، ١٩٩٢، ص٨. و لا شكّ أنّ ذلك لا ينفي وجوه تأثر طه حسين بالأدب الأوربيّ بالمعنى العامّ.

(١٠) الموت و العبقريّة، ص١٣.

(١١) Philippe Lejeune. Autobiographie. Encyclopedia Universalis Dictionnaire des genres et notions litteraires. Albin Michel. Septembre 1997 pp.49 53.

(١٢) جاء في نصّ المقال المذكور فيما يتعلّق بظهور السّيرة الذّاتيّة ما يلي:

Car l'autobiographie n'est nullement une forme permanente de la litterature. Elle est inconnue des civilisations traditionnelles fortement hiérarchisées. Elle est proscrite de facto par la religion musulmane. p.50

(١٣) نلاحظ أنّ (قوسدورف) عندما يتحدّث عن الاعتراف في المسيحيّة يقصد المذهب البروتستانتي، و يرى خلاف (لوجون) أنّ المذهب الكاثوليكي يحرّر المعترف أمام القسّ من وطأة أفكاره الحميمة، فلا يحتاج بعد ذلك إلى تدوينها؛ وهو ما يدلّ على أنّنا إزاء فرضيّات وتأويلات لا أمام حقائق.

(١٤) G. Gusdorf. Conditions et limites de l'autobiographie. in l'autobiographie en France. Paris. Armand Colin. p.217 236.

معجم تحليل الخطاب
لبنة جديدة في النقل المعرفي

تقديم: أ.د. صالح بن الهادي رمضان - تونس

يشهد تناقل المعارف النظرية والتطبيقية بين مختلف الحضارات الإنسانية منذ عقود عدّة تطوراً هائلاً كمًّا ونوعاً، وقد أصبح مفهوم "الأرض قرية كونية" المتداول منذ أواخر القرن الميلادي الماضي حقيقة موضوعية، تعيشها المجموعات البشرية المتنافسة على إنتاج المعرفة وعلى تطوير البحث العلمي والتكنولوجي وعلى الاستفادة من نتائجه المادية والثقافية. وهي حقيقة تعود إلى ما أنجزته وسائل الاتصال الحديثة من تقارب بين الثقافات ومن تسارع في أنساق التعاون بين المجموعات العلمية في مراكز البحث وفي المختبرات وفي المؤتمرات والندوات الدولية التي يتبادل فيها أهل التخصّص في كلّ مجال من المجالات العلمية آخر ما تصل إليه الأبحاث العلمية والإبداع المعرفي.

وقد ألزم تعقّد الحقول العلمية وتناميها المذهل كافّة الأمم شرقاًو غرباً الاشتراك في إقامة المشاريع العلمية ذات المردود الكوني، وحملها على المسارعة إلى نقل المعارف واستثمارها في كافة مناحي الحياة؛ فعرفت المثاقفة في عصرنا هذا من الاتساع والتنوّع ومن العمق والتعقد ما لم تعرفه منذ فجر التاريخ. وقد أورثت حركة المثاقفة والتواصل بين اللغة العربية وسائر اللغات الحاملة لثقافة العصر الحديث عدّة إشكاليات ومخاطر، بل عدّة مزالق يدركها المتخصّصون، كلّ حسب مجاله وحسب ما يثيره الانفتاح على الغرب من قضايا فكرية ومعرفية ومادية أحياناً (نمط العيش والتواصل والاستهلاك مثلا). ومن الإشكاليات التي يثيرها نقل المعارف إلى الثقافة العربية الحديثة مسألة المصطلح العلمي أو المفهوم الفكري والفنّي الذي

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفد إلى اللغة العربية عبر الترجمة ويأخذ مكانه من الجهاز الاصطلاحي في الحقول اللسانية والأدبية وسائر العلوم الإنسانية والدقيقة. ولم ينفكّ أهل التخصّصات اللسانية والأدبية يشتكون منذ أكثر من ثلاثة عقود من الطفرة الهائلة التي تصيب اللغة الواصفة في مختلف العلوم اللسانية والأدبية، وينبّهون على الفوضى الاصطلاحية التي قد يحدثها النقل المعرفي من اللغات الأجنبية إلى العربية - أي من الإنجليزية والفرنسية خاصة - ولم ينفكّ الباحثون كذلك يعيبون على المتخصّصين عجزهم عن الانخراط في مشاريع مشتركة وفي مراكز معتمدة تجنّبهم هذه الفوضى، وتوحّد استعمالهم للمصطلح، وتمكّنهم من تأصيل المعرفة والإسهام في إنتاجها.

ولئن لم ندرك بعد ما نصبو إليه من نضج في التعامل مع الحاصل المعرفي الحديث في مجالات اللسانيات والأدبيات، ولئن لم نهتد بعد في عالمنا العربي إلى بناء إستراتيجيات بحثية وأعراف علمية تسهر على النقل المعرفي الجيّد؛ فإنّنا لا نعدم تجارب جادّة، يسعى أصحابها بشكل فردي أو في إطار بعض المؤسّسات المتخصّصة إلى نقل هذه المعارف، وتأصيلها في الثقافة العربية، واستقبالها بحسّ دلالي مرهف وبوعي تاريخي وسياقي حادّ،وإلى تعريبها على الوجه الذي لا ينحرف بهذه المعرفة عمّا جاء في أصولها، والذي يمكّنها في الآن نفسه من الاندراج في الثقافة العربية والانغراس في تربتها وفي فضائها الأصيل، ويمدّ جسور التواصل بينها وبين سائر الثقافات الكونية. وفي هذا السياق يندرج العمل الذي أنجزه الأستاذ الدكتور عبد القادر المهيري (أستاذ اللسانيات بجامعة منّوبة) والأستاذ الدكتور حمادي صمود (أستاذ البلاغة والنقد الأدبي بالجامعة نفسها)؛ فقد انكبّا منذ عدّة سنوات على تعريب معجم تحليل الخطاب من اللغة الفرنسية، وأخرجاه للقرّاء سنة ٢٠٠٨م ضمن سلسلة اللسان، عن طريق المركز الوطني للترجمة بتونس، وهو مؤسّسة عمومية راجعة بالنظر إلى وزارة الثقافة والمحافظة على التراث.

ويعدّ معجم تحليل الخطاب عند المتخصّصين في اللسانيات وعلوم اللغة من أحدث المراجع العالمية في مجال المصطلحات والمفاهيم في اللسانيات وعلوم الشعرية والتداولية وعلوم الخطاب عموماً. وقد أنجزته مجموعة من العلماء من بلدان أوروبية وأمريكية، وأشرف على تنسيق موادّه ومداخله والتقديم له العالمان اللسانيان (باتريك شاردو/ Patrick Charaudeau) و (دومينيك منغنو/ Dominique Maingueneau)، وصدر عن دار سوي(Seuil) للنشر بباريس سنة ٢٠٠٢م. وجاء المصنّف في طبعته العربية في جزأين وفي ٦٤٦صفحة من القطع الكبير، صدّره المترجمان بمقدّمة في أربع صفحات، بيّنا فيها أنّ هذا المعجم موسوعي بكافّة مقاييس الموسوعية؛ لأنّه يلمّ بجميع المفاهيم التي تعرّف بجميع أنواع الخطابات وبمستويات تحليلها، وهو موسوعي؛ لأنّه "يمثّل ثبتّا لكلّ من تناول الخطاب أو بعض جوانبه أو بعض أصنافه بالتصوّر والتحليل والوصف ومناقشة وجهات النظر المتنوّعة" ص٥. وذهب المترجمان إلى أنّ تعريب هذا المعجم سيفيد الباحث العربي الذي تتمثّل مهمّته في " النظر في النصوص بمختلف أنماطها وتعدّد مواضيعها وظروف إنتاجها " ص ٥. واستعرض صاحبا التعريب صعوبات الترجمة من جهة تعدّد الأيدي

وتنوّع أساليب الكتابة في اللغة الأصلية (المعجم كما ذكرنا ألّفه ثلاثون عالماً، منهم: كاربرات أوريكيوني وجان ميشال آدام وكريستيان بلانتان وغيرهم) ومن جهة تعقّد المصطلحات وتعدّد دلالاتها في الاستعمال وانطوائها على أجناس مختلفة من المشترك الدلالي، من ذلك – مثلاً- أن المصطلح الإغريقي (Rhétorique) أو الريطوريقا يترجم حيناً ببلاغة وحيناً آخر بخطابة، وذلك حسب السياق، و مثل العبارات التي تتألّف من سوابق ولواحق على غرار السابقة (inter، أي: البينية) ولا يمكن أن نجد لها مرادفا في اللواحق الخاصّة باللغة بالعربية؛ لذا وجب أن تعرّب باستعمال آلية الاجتهاد التأصيلي، أي: بالبحث عن أنواع من الأبنية والمشتقّات التي تتلاءم دلالتها اللغوية ودلالة العبارة في اللغة الأصلية، وهي الصعوبات نفسها التي اعترضت واضعي المعجم في لغته الأصلية؛ إذ يقول (شارودو ومنغنو) في مقدّمتهما: "فمن النادر أن تكون المفاهيم في مجال تحليل الخطاب أحادية الدلالة؛ لذلك اخترنا أن نعرض للمصطلح الواحد مختلف الاستعمالات بالرجوع إلى مختلف المؤلّفين الذين قدّموا في شأنه تحديداً" ص١١.

وقد اختار المعرّبان في ترتيب مادّة المعجم أن يحافظا على نظام الترتيب الألفبائي في المصدر الفرنسي باللغة الأصلية، وجعلا الحرف اللاتيني مدخلاً إلى المادّة؛ لأن الترتيب بالحرف العربي يقتضي تغيير نظام تسلسل الموادّ تغييراً جذريًّا وهو ما لا يجوز في عمل من هذا القبيل.

ويضمّ المعجم-كما جاء في مقدّمة المؤلّفين، ص ١١- نوعين من المفاهيم والمصطلحات، أمّا النوع الأوّل فهو مجموعة المصطلحات اللسانية المتداولة في علوم مختلفة كالنحو والبلاغة والسرديات وعامة أجناس الخطاب الأدبي، ولكنّ التأليف الجديد، أي: معجم الخطاب ينظر إليها من زاوية حديثة تتّصل بتحليل الخطاب وآلياته، وهو يستفيد في هذا التقديم من علوم الخطاب الأدبي والاجتماعي والنفسي والأنتروبولوجي وغيرها، وأمّا النوع الثاني من المداخل فهو يضمّ المفاهيم التي ظهرت في العقود الأخيرة وارتبطت بعلوم الخطاب التداولي ونظريات التلفّظ والنصّ.

إنّ معجم تحليل الخطاب يوفّر للباحث ثلاثة أنواع من المعارف المتخصّصة في اللسانيات التلفظية والخطابية والنصية وفي أجناس الخطاب ونظريات النصّ؛ فهو يوفّر المعطيات التي تساعد القارئ على فهم التراكم التاريخي والتطور الدلالي والمعرفي الذي تقطعه المفاهيم والمصطلحات في رحلة تطوّرها من سياق في الاستعمال إلى سياق مغاير له، ويمكن أن ننعت هذه المعرفة بأنها معرفة إبيستيمولوجية تأصيلية، وقد استأثر هذا النوع بفصول مطوّلة نسبيًّا، تستغرق أكثر من صفحة في أغلب المداخل، وفي هذا النوع من المعارف يندرج الفصل الخاصّ بمفهوم الخطاب نفسه وبالمراحل التاريخية التي قطعها (ص ٤٣-٤٧)، أو الفصل الخاصّ بالملفوظ بما هو أحد المفاهيم الأساس في لسانيات التلفظ(ص٢١٥-٢١٧)، أو التداولية (ص ٢٤٢-٢٤٤).

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأمّا النوع الثاني فهو يضمّ المفاهيم الإجرائية التي تتطوّر بشكل مستمرّ في الدراسات اللسانية والأدبية وتحتاج إلى معاجم لتحيينها ولتدقيق دلالتها في مختلف الدراسات (كمصطلح العائد أو المشير ص ١٥٦)، أو (الاقتضاء ص ٤٥٤). وتقدّم هذه المفاهيم في فقرات مقتضبة لا تتجاوز نصف صفحة في عامّة المداخل، ونلحظ أنّ أصحاب المعجم يعرفون هذه المفاهيم بالعودة إلى المعاجم الفنية التي سبقت هذا التأليف ويعملون على ربطها بالمنحى المعرفي الذي تستعمل فيه، أي: بالحقل العلمي(انظر تعريف الرابط ص ١٢٤).

وأمّا ثالث الأنواع فيدخل فيه المصطلح ذو الاستعمال الأفقي، أي: المصطلح الذي يستخدم في مختلف علوم الخطاب عند المتخصّصين في الإنسانيات عموماً من أهل القانون والاجتماع وعلم النفس والخطاب الاقتصادي والفكري والاتصالي وغيرها، مثل: (مفهوم عقد التواصل ص ١٣٧) و(مفهوم الكفاية الخطابية ص١١٢).وأمّا نظام الإحالة في هذا المعجم فهو داخلي، والإحالة الداخلية كما هو معلوم أسلوب جديد في صناعة الإحالة، ييسّر للقارئ الانتقال الأفقي بين صفحات النصّ. وقد أبرز المؤلّفون في آخر كلّ مادّة بخطّ غليظ الكلمات التي تمثّل مداخل أخرى إلى قراءة المعجم؛ من شأنها أن تثري القراءة، وأن تنبّه على حدود الحقل المعرفي في جملته، وأن تيسّر للقارئ الانتقال بينها. وذيّل المترجمان المعجم بفهرس للمصطلحات باللسانين العربي والفرنسي وبقائمة المراجع التي استخدمتها المجموعة التي أعدّت المعجم. وإنّ المتأمل في هذه القائمة التي يفوق عدد العناوين فيها ١٢٠٠ مرجع؛ يقف على نوع الجهد الذي يبذل في مثل هذه الأعمال!

إنّ معجم تحليل الخطاب (لباتريك شارودو ودومينيك منغنو) أداة عمل نفيسة ومصنّف منهجي ومصدر أساس بالنسبة إلى المهتمّين بقضايا الخطاب عامة وبمناهج البحث في الخطاب الأدبي من وجهة نظر لسانية دقيقة، وهو عون لكلّ باحث يرغب في الوقوف على دقائق المصطلحات والمفاهيم اللسانية والأدبية التي تواضع عليها أهل الذكر في هذا التخصّص، ويجنّبه فوضى الاستعمال غير المستند إلى مرجعية علمية معتمدة؛ وذلك لأن هذا المعجم ليس باجتهاد فردي ذاتي أو عمل فطير، بل هو حصيلة عقود من البحث الجماعي المضني والتنقيب والتمحيص، تظاهر عليه فريق من الدارسين المتخصّصين في علوم الخطاب. وإنّ صدور هذا النوع من المصنّفات باللغة العربية في قضايا تعمّ اللغات البشرية ولا تخصّ لغة بعينها؛ يغلق باب الأعذار دون كلّ من يدّعي بأنه لم يجد بين الباحثين اتفاقا حول مصطلح من المصطلحات.

إنّ المفاهيم اللسانية والأدبية تتسّم بالتعقد لا محالة، ولكنّ حدودها الدلالية وسياقات استعمالها تصبح بفضل هذا النوع من الجهود المعجمية - تأليفا وتعريبا- واضحة لكلّ عين متبصّرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«انْبَسَطَتْ أَكُفُّ الرِّفَاق..
بَقِيَ الجمرُ في قبضتي.. أغنِّي وحيداً»

عبدالله بن عبدالرحمن الزَّيْد - السعودية

أتدري ..
إذا لم تبارح مِن البوحِ روحٌ..
ولم تَغْدُ صوبَك سيدةُ الأغنيات
وأنت إلى ضوئها لا تروحُ
أتدري..
عن الشكّ..
يذرع صدري..
ويحتد صبري
كما يتقلّبُ ملحُ الخريف بصيف الجروح..؟
أتدري..
إذا لم تظللْ مِن الشعر نارٌ
ولم تحترقْ روحُ نارٍ بشلال روحٍ ..
أتدري..
عن المستحيل الذي لم يفق بعد من سكرة الصبر..
يشكو إلى صحوة العذر..
أن الذي فرَّ من خطرات الرَّجاءِ..
تَجَمَّدَ في عبرة لا تبوحُ..؟
أطاول عزمي..
وأطلق خيلي
بأحلام جيلي..
لعل الذي عاشرته الليالي..
بتاريخ غدر روته الصروحُ
تَسَلَّح بالحدس
ثم استقل الضَياءَ..
وَجَدَّفَ (بالمتن) صَوْبَ الشروحْ..
ألم تشرح المويقات بكاء الحزين..؟
ألم تهده لأغاني النزوحْ؟..
بلى..
كان ينزف في الليل حتى يفيق..
وقبل الصباح يعيد الجنوح..
بلى..
كان يجفل حول الشعاع..
وعند الرجاء..

وقبل الشفاء
يجيل المثاني.. ولا يستريحْ..
وكان..
إذا بشر الوعد موعده..
لا يريح..
ولا يكتفي بالرثاء الفسيحْ..
بلى
كان يسلمه الفأل للنفحات التي لا تعود..
فيوثقه بالقنوط سرابُ الصفيحْ..
عليه.. يَرِفُّ نجيُّ الفَلاحِ..
وعنه.. يصدُّ حفيُّ النجَاة..
به.. يستعين حصانُ العذابِ
ومنه الصهيل..
وفيه الذبيحْ..

سيرة العنفوان

تلوت على جمر اليواقيت آيتي
وأشعلت من ذكرى قناديل عابد
وهللت لا أرجو من الكون لفتة
وسبحت لا أبغي تجلة ساجد
توكلت مشفوعاً بهم ودعوة
وأسرجت توقاً تفتديه مواردي
وقاومت ما يسري إلى الفجر والندى
وعاشرت ما يصفيه تسنيم ساعدي
أراهن بالماضي لفعل مضارع
وأزجي من الأحوال فعلاً لشاهدي
ولكنني أعنو لفعل يعيدني
ويعتادني قبل انفعال شواردي
هي النار في وجدي تغيث صبابتي
هو الماء في بوحي يضيء قصائدي
تعودت أن تَسْعى إلى الصمت عبرتي
وأن أسبق الإفصاح صوب مواجدي
وأن أقرئ الأحزان روحي وراحتي
وأن أشرع العنوان إن ضل قاصدي
فكيف تواسيني خيولُ مواجعي؟
وكيف يظل الصبر إن جن ماردي؟
وهل ينجلي عني مع البوح وارد
تصيده عند التباريح شاردي؟
وكم شارد أصفيته لون بهجتي
وسلمته قبل الأغاريد واردي
من الأم يأتيني غناء طفولتي
ويصحو مع الإفصاح ترتيل والدي

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

فأدرك أنَّ العمر شوق وشهقة
وأنّي على الإجهاش أتلو شواهدي
وأنَّ الذي تُشْقِي به الروحُ كونَها
حروف وذكرى تصطفيها مواقدي
تقلبت حيناً في جحيم مفاتني
وأضرمت بالأسرار نجوى وسائدي
فما زارني في الليل وكاف نشوتي
وما جاءني فجرٌ ببُشْرى مقاصدي
فيا أيها المحتد مثل قصيدتي
ويا أيها المشتد مثل مشاهدي
تجمل بما يشقيك فيما تريده
وقَبِّلْ لما يرضيك ذكرى طرائدي
فلست أجيلُ الهمَّ وشماً معذباً
ولكنَّني أزْجِي رثاءً لفاقدي

صوت (١)

إذا الليل راحَ..
متى؟ نادراً ما يروحْ..
فقم..
واغتسل باحتدامك..
مَثِّل بما قد تبقَّى من النبل فيك..
توجه..
إلى حيث يهدرك الآخرون..
تلبس نواياك..
والبس لكل خفاياك أندى المسوحْ..
لماذا تَفحُّ
لماذا تُشَيحُ..
كأنك أنَتَ بذاتك.. من خانه الشوقُ..
والبرقُ..
والوعدُ..
والموسمُ المستبيحْ..
كأنك أنت بذاتك
من سلمته النهايات وجهاً..
لغير الذي قد تبناه..
ثم سقاه.. بصبر المواجع..
ثم رعاه..
وبارك فيه شفاء الجروحْ..

عنفوان السيرة

سريتُ بأندى صفاتي..
بأشهى لغاتي..
بأوتار ما قد رويت لذاتي..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سريت..
لتكوين ما لم يبن من نسيج نجاتي..
خطوت..
تباركني هدهدات اختياري..
وتشرق بي تمتمات انتظاري..
وكنت أبشر فجري
بأنوار ليلي..
فيزهو مكاني بشلال ذكري..
فهل أتوضر بالسيئات..
وأمسح وجهي بماء السُّفوح..؟
لقد جاءني..
عندما كنت لا أحتفي بغريب الكتابْ..
ولا أكتفي من عجيب الخطيب بفصل الخطابْ
لقد جاءني..
عندما كنت لا أرتوي من زلال السؤال..
ولا أكتوي بغياب الجوابْ..
لقد جاءني..
عندما كنت أشهد ألا نشيج احتسابٍ
يكفكف من سكرات الحسابْ..
لقد جاءني:
أنني سيدُ الكائنات التي لا تخون
ولا أوسعتْها الأساطير زيفا..
ولا طاولتها الخفايا بخوف العذابْ..
فهل أدفن الآن حدسي..
وأحرق ما سطرته الفتوح؟..
لقد كُنتُ أصحو بأنسي..
أقبّل شمسي..
فيغفو الفَضَاءُ الرضيُّ
ويصحو ببالي
وينفعل الخوف حولي
بفأل امتثالي..
فهل أهدر الآن .. غيثَ احتفالي..
ومورقةً .. من جمالي..
وأزرع جودي..
بفصل شحيح..؟
لقد كنت أشعل قيد شُؤُوني..
وأطياف وجدي ومجدي..
على لاحب لا يبين لغير الصحيحْ.
فهل أقف الآن..
في مسرف من ذنوبي..
وأستودع العهد شاردة
من سياق الجنوحْ؟..

تخيلت أني..
إذا أترعَ العمر مني..
سأهفو إلى عزماتي..
إلى فعل ظني..
تخيلت ما لم يكن
غير أني..
أبحت انفعالي لشكوى يقيني..
وأمسيت مثل شقي المعاني..
يرددها من يقول كثيراً فلا يستفيق الكلام
ويسردها من يغني كثيراً..
فلا تستفيق الأغاني
ولا تستريح إلى البوح روحْ

صوت (٢)

إذا كان لا بد أن يصطفيك النزوحْ..
إذا كان لا بد أن تستدين العزاء..
لقلبك سرا..
وتدعو الشقاء لعهد مريح..
إذا كنت تعرف..
أنك فوق أكف العفاريت تغفو..
وفي صدر ليلك..
هذا يفز..
وهذا يفحُّ..
وذاك يمور..
وذاك يصيح..
فقم..
وانتصب.. مثل قامة حظك لو لم يكن حظّكَ الآن..
قم..
واعتمر فاقة الحزن.. حزنك أنت..
وأشعل من الذل نار المديح..
لماذا الهجاء بشعر فصيح..؟
كأنك وحدك من خانَهُ (الرَّبْعُ) ذات فداء..
وأسلمه سرجه للنكوص المريحْ..
كأنك وحدك بين (الرفاق) تدبج ملحمة المستقيم الصريحْ..
كأنك وحدَكَ.
من عاهدوه بجنات عدن..
فأورده عهده للجحيم..!
كأنك وحدك..
من صَحْبُهُ واعدوه بماءٍ قُرَاحِ
وفي جمرة الدرب..
أوثقه الصحبُ قيد القروحْ..!!
أتدري..
إذا الليل لم يف بالليل..

أطفئ نهارك ليلاً حفيًّا..
وغط بحزنك شمس الصداع..
فما حسن أن تضج بذاتك نار الخفاء
فتطفئها بصفيق الوضوحْ..
ألا..
قل لحزنك:
أين يؤوب الفلاح..؟
فما خلف المبلسون بأوراق هذا العذاب..
سوى حفنة من غباء مقيت
ومقت غبي
وشيء أشد على الروح ـ باللشماتة ـ من رقصة للعدو البهي
وفاجعة للصديق القبيح..
فأنت وشأنك..
إن كان للشأن شأنٌ..
تُبَقّى..
وكنت على شُقّةٍ للثبات
تلوح..
لقد كنت تحلم..
أن يسترد شفاءك طعمُ الغبوقِ..
فأدركك الفأل غضًّا
بسم الصبوحْ..
أتدري..
إذا لم يبارح من البوح روح..
سأشعل صمتي..
وأغلق باب النشيد..
وأحرق سيدة الأغنيات
بأمشاج وجد
و أوشال روحْ..
سأولج نُسْغَ انفعالي
بأوصال قول جديد..
وفعل شديدٍ..
ووعد يضج بما لا يلوحْ..
وإن شك ظني
بأحلام جيلي..
إذا..
سوف أدنو..
وأجلو بماء الخَفَاء غبَار الوضوحْ..
كما تبرئُ النار بعضَ الجروحْ..
أنا للفداء.. لحاء..
أنا للكتابة.. نبض..
وللنبض عمر..
وللبوح
روحْ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأقصودة وتماهي الحدود

أ.د. آمنة يوسف - اليمن

كنت في دراسات سابقة[1] قاربت بنيويًا القصة القصيرة التي قد تستغرق الصفحة أو الصفحات المحدودة، التي تعد باتفاق النقاد: ((فن اللحظة الحاسمة واللقطة السريعة والغرض الواضح، يتم التعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفعال. وتبعاً لذلك فإن القصة القصيرة تتلون أساليبها وطرقها وتتنوع مفرداتها وإيقاعاتها بما يخدم الفن القصصي بوجهٍ عام))[2].

وكنت - إذ ذاك - أتعامل مع القصة القصيرة باعتبارها جنساً أدبيًّا مستقلاً بذاته نسبيًّا حتى مع كونها أقرب الأجناس الأدبية إلى الشعر.

ذلك الاقتراب الذي أدى بناقدٍ متعدد المواهب مثل إدوار الخرَّاط إلى أن ينظرلما أطلق عليه بظاهرة (القصة - القصيدة) من الكتابة عبر النوعية (أو النص المفتوح) حين افترض إمكانية أن تنفتح القصة القصيرة على شتى الفنون الإبداعية وخاصة الشعر، لكن مع سيادة عنصر السرد بالدرجة الرئيسة.

وحين حدَّد هذا الناقد المبدع ظاهرة (القصة - القصيدة) بأربعة شروط:

((أولها: الوجازة؛ إذ إن شق القصيدة في (القصة - القصيدة) يتطلب قدراً من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية، وثانيها: الكثافة والتركيز، وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب، وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية الجملة والتركيب على السواء، أما أهمها وأفعلها - ولعلها المعيار- فهي في النهاية / سيادة السردية))[3]. حتى نفهم أننا أمام قصة في الأساس، لا قصيدة، قصة يهيمن فيها عنصر السرد (الحكي) حتى مع انفتاحها على الشروط الفنية التي ينبغي توافرها في بنية القصيدة، لا القصة ؛ الأمر الذي أثار في مسار تجربتي النقدية.. البحث في ظاهرة أخرى، تقدِّم القصيدة على القصة، أسميتها: ظاهرة القصيدة - القصة)).

ولم لا ؟! لماذا لا يمكن العكس ؟! ونحن ما نزال في مجال السرد ! لماذا لا تنفتح القصيدة العربية الحديثة على جنس القصة القصيرة، بل الرواية المختزلة، وعلى إيقاع الحكي المنطلق فيها من وحدات السرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية. ذلك الإيقاع المبدوءعادةً في الكتابة الكلاسيكية بتمهيد فني، أو بما يسمِّيه نقاد السرد بتقنية الافتتاحية ؟! حتى مع سيادة الشعر، أي حتى مع هيمنة الشروط

الفنية للقصيدة الحديثة، لا هيمنة القصة أو الرواية المختزلة، بل المكثفة جدًّا داخل كيان النسيج الشعري؟! ذلك ما جرَّبته بالتنظير وبالتطبيق في بحث منشور، قبل سنوات قريبة(٤).

والآن.. يفرض سؤالٌ – ليس بالجديد – نفسه على مسار تجربتي النقدية على النحو الآتي: لماذا لا تتماهى الحدود الفنية بين شتى الأجناس الأدبية، بل الأعمال الإبداعية عموماً؟! وليسمح لي القارئ الكريم بأن أتأمل وأتتبع بالتنظير وبالتطبيق مصطلح (الأقصودة) موضوع هذه المقالة القصيرة - على سبيل التمثيل، لا الحصر - لإمكانية تماهي الحدود الفنية بين كلٍّ من القصيدة الحديثة (اللمحة) والقصة القصيرة جداً، ذلك التماهي الذي يمكن أن تزول معه أية هيمنة فنية لجنس أدبي أو إبداعي عموماً على الآخر.

ولأبدأ بالقصيدة الحديثة (اللمحة) التي تتماهى تماماً جغرافيا الحدود الفنية بينها وبين مفهوم القصة القصيرة الومضة أوِ اللقطة المختزلة جدًّا، وأضرب لذلك أمثلة من شعر أدونيس وهو يقول - مثلاً - في قصيدة معنونة بـ (صورة سحر):

" كان في مثل طلعة الصبح
عيناه اكتشافٌ ووجهه تسبيحْ
خلجت مرّةً يداه، فمرّت
غيمةٌ وامّحت مع الغيم ريحْ"(٥).

للوهلة الأولى يمكن القول بأننا أمام قصيدة؛ ما دامت تقع ضمن الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس. وهي قصيدة تكتسب شعريتها من خلال التكثيف الاستعاري المبتكر والمكثف والرامز، بل من خلال ما يثيره التكثيف من إيقاع نفسي وتأملي في مخيلة المتلقي (المستمع أو القارئ).

وأتساءل: لم لا يكون هذا النص المفتوح أقصودة وحسب؟ أقصودة تماهت على مستوى بنيتها الفنية كل الحدود التي تغلِّب - مثلاً- جنس الشعر على الحكي الذي يقوله منطوقها السردي القصير جداً؟! لا يوجد ثمة تغليب ولا توجد - حسب رأيي - ثمة هيمنة فنية لجنس بعينه على جنس؛ ولذلك كان مصطلح الأقصودة (المنحوت) مناسباً في تسمية هذا المقطع من النص المفتوح الذي حين تماهت في سياقه الحدود، تساوت كفتا الميزان الفني؛ ذلك أننا مثلما لا يمكن أن نلغي ما فيه من لغة شعرية من جهة، يصعب أن نغض الطرف من جهةٍ أخرى عمَّا يوحي به منذ الكلمة الأولى وما تلاها من إيقاع داخلي لوحدات السردِ الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية المضغوطة فنيًّا في بنية هذه الأقصودة التي أرجح كونها (وسواها) كذلك، حتى مع حضور إيقاع التقفية (الخارجي) ،غير المقصود لذات التقفية الكلاسيكية - مثلاً- بسبب عفوية حضوره الفني؛ حسب ما يدل على ذلك منطوق هذا المقطع الذي أوردته وأورد سواه من المقاطع القصيرة الواقعة في ذات الأعمال الكاملة لأدونيس معتبرةً كلًّا منها- حسب رأيي- أقصودة، لا مجرد قصائد قصيرة، ولا مجرد حكي قصير جدًّا، من قبيل:

" لأنه روَى من دمه قولَهْ
لأنه أسمى
من كل من حولهْ،
قالوا له: (أعمى)
وانتحلوا قوله "(٦).
ومن قبيل:
" أمس فأره
حفرت في رأسيَ الضائع حفره،
ربما ترغب أن تسكن فيه
ربما تطمح أن تملك فيه
كل تيه
ربما ترغب أن تصبح فكره "(٧).

إلى الحد الذي تصل فيه الأقصودة – حسب رأيي – لا القصيدة اللمحة وحسب إلى الاختزال التام في مقطع مستقل بذاته، يقول فيه أدونيس:

" شدّ على لسانه وكمّا
فمات – بعد برهة – أصمّا "(٨).

بل إلى الحد الذي تتماهى فيه الحدود بين قصيدة كقصيدة النثر – مثلاً – و القصة القصيرة جدًّا في ديوان آخر لأدونيس، تبدو فيه الأقصودة – حسب رأيي – عبارة عن لقطات مكثفة تكثيفاً استعاريًّا، بل (إسكتشات) يفصل بينها بياض نصّي على النحو الذي يمكن أن أمثل به في المقاطع الأولى من قصيدة (احتفاءً بالنهار والليل) المتماهية تماماً بإيقاع (القصة الإسكتش)، أو الومضة على النحو الآتي:

" النهار يغلق سياج حديقته،
يغسل قدميه ويلبس عباءته
لكي يستقبل صديقه الليل

بهدوء يتقدم الغسق
على كتفيه بقع من الدم
وفي يديه وردة تكاد أن تذبل

بصخب يتقدم الفجر
يداه تفتحان كتاب الوقت
والشمس تقلب صفحاته

على عتبة المساء
يكسر النهار مراياه
لكي يقدر أن ينام "(٩).

لعلنا نلاحظ إيقاع الحكي المتماهي بالاستعارات المكثفة والمبتكرة في كيان هذه الأقصودة التي هي عبارة عن لقطات مختزلة للغاية، بل (إسكتشات)

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

صارت بالتكثيف الاستعاري متماهيةً تماماً بقصيدة النثر التي يمتزج بنسيجها الفني إيقاع الحكي المنطلق من وحدات السرد ذات البداية والوسط والنهاية ويبقى أسلوب التلميح الذي يومئ بالبعد الرمزي(وليس أسلوب التصريح التقريري المباشر) القاسم المشترك المؤدي إلى تماهي الحدود - حسب رأيي - بين القصة القصيرة جدًّا وبين قصيدة النثر التي تعد أنضج ما وصلت إليه القصيدة الحديثة، حينما أصبحت حرةً تماماً من الإيقاع الوزني (الخارجي) الذي استعاضت عنه بالموسيقى الداخلية النفسية، أو تلك الناتجة عن التوظيف الفني لتقنية الإصاتة أو (المحارفة) حسب إدوار الخراط(١٠)، وهي الموسيقى التي تتكرر من خلالها الأحرف في سياق النص الأدبي الواحد، كتكرار حرف السين مثلاً في المقطع النثري الأول (أو الإسكتش) الذي أوردناه، وكتكرار حرف الدال في المقطع الثاني تكراراً عفويًّا، مؤدياً إلى ما يدل على وجود موسيقى داخلية واقعة كلها على مستوى المنطوق الشعري (بالمحارفة) وعلى مستوى المسكوت عنه ذي البعد النفسي والتأملي، وما إلى ذلك؛ ولذلك أمكن لنا- مثلاً - اعتبار هذا النوع من قصيدة النثر نصًّا مفتوحاً على جنس القصة القصيرة جدًّا / القصة الومضة/ القصة اللقطة، التي لأجل ذلك يمكن أن تتماهى تماماً بالشروط الفنية لقصيدة النثر خاصة، ونصبح وقتئذٍ أمام أقصودة، من دون شك.

وليسمح لي القارئ الكريم بعرض نصوص قصيرة من تأليفي، أعدها أقصودات تماهت فيها- حسب رأيي - الحدود بين التكثيف، بل الإيجاز- مثلاً- المطلوب في الشعر و إيقاع الحكي المطلوب في نسيج (القصة اللقطة) على النحو الآتي:

-١-

(آلاف المرات، صعدتُ إلى معبد الشمس، وعند هاوية اليأس، اتضح لي.. أن للشمس أفقاً آخر غير الذي تتطلع إليه عيون الفقراء!)

-٢-

(أحياناً، ترفض حزمة الأقلام أن تبوح بالذي بيني وبين المُحال، حتى إن المجال قال لي: لأنك تخشين الرقيب، يجهلك حتى الحبيب، وغداً حين يمرُّ الغريب على كوخك المريب.. أوصدي الباب والنوافذ وتأهبي للمآل).

-٣-

(رؤى تصبر على أشواك دربي، وأنا أهمل كثيراً بسمة طفولتها، كلما أبعد الانشغال حضني عنها ؛ رددت بإلحاح: ماما، أنا (مقدرش) أعيش من دونك !)

-٤-

(قلت: خذ ما تشاء وامنحني بجدارة نجمة الأحلام ! لكنه امتنع حتى عن الكلام!)(١١)

بالقياس إلى المقاطع الأخيرة التي أوردناها من شعر أدونيس، تحتفظ اللقطات القصيرة لدي بإيقاع الحكي المنطلق من وحدات السرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية المفتوحة، وهي مقاطع تتوافر فيها إلى حدٍّ ما أبرز شروط القصيدة، كالإيجاز والتكثيف والإيقاع الذي لعله بدا عندي ذا بُعدٍ تأملي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أكثر مما هو استعاري رامز، كانت قد اتسمت به مقاطع أدونيس التي افترضتُ أنها كلها أقصودات تماهت فيها الحدود تماماً بين القصيدة وبين القصة القصيرة جداً ؛ فإلى أي حدٍّ يحق لي أن أعد – إذن – نصوصي القصيرة ومضات من الأقصودة، ينطبق عليها ما قلته عن نماذج هذه المقالة القصيرة، وإن اختلف سياق الأسلوب بين النماذج الموجودة هنا وبين تلك المشار إليها في تجارب نقدية وقصصية (بل شعرية) كنتُ قد أنجزتها[١٢] واعتبرتها كلها – و ما أزال – مغامرة تمت على مستوى الرؤية النقدية والأدبية التي هي في تطور مستمر لدي، لا أدري إلى أي حد كنتُ أو سأكون موفقة في مسارها المتحوّل الذي أعدهُ قيد التجريب الرؤيوي والإبداعي، حتى هذه الآونة.

الحواشي:

(١) انظر كتابنا: شعرية القصة القصيرة في اليمن، ط١، ٢٠٠٣م، مركز عبادي للدراسات والنشر، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين. وانظر بحثنا الموسوم: الرؤى السردية في قصص محمد أحمد عبد الولي، مجلة فصول، العدد ٧٠- ٢٠٠٧م.

(٢) أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، ط١، ١٩٩٤م، دار الذاكرة، سوريا، ص٩.

(٣) إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة (القصة – القصيدة) ونصوص مختارة، ط١، ١٩٩٤م، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٢.

(٤) انظر بحثنا الموسوم: شعرية السرد في ديوان أبجدية الروح للمقالح، مجلة فصول، العدد ٧٤، ٢٠٠٨م.

(٥) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ط٥، ١٩٨٨، دار العودة، بيروت، ص٩٨.

(٦) المصدر السابق، ص١٠٨.

(٧) المصدر نفسه، ص١١٣.

(٨) نفسه، ص١١٥.

(٩) أدونيس، ديوان احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، ط١، ١٩٨٨م، دار الآداب، بيروت، ص١٥.

(١٠) إدوار الخراط، الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، ط١، ١٩٩٣م، دار الآداب، بيروت، ص٣٠.

(١١) آمنة يوسف، قصص قيد النشر.

(١٢) آمنة يوسف، جوقة الوقت (مجموعة قصصية)، ط١، ١٩٩٧م، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ملاحظات نقدية حول مصير الكتابة القصصية

أ.د. عبدالله إبراهيم - العراق

يبدو الحديث عن مصير الأنواع الأدبية من نوافل القول النقدي، إثر التحولات الكبرى التي شهدتها خارطة السرد الحديث؛ فقد انصرف الاهتمام إلى تقنيات السرد وأساليبه، وقدرته على تمثيل المرجعيات الثقافية، وانحسر الاهتمام بالأبعاد النظرية للكتابة الأدبية، وكأنها أصبحت من تركة الماضي، ولكن حينما يثار الأمر في سياق اهتمام نقدي بذلك، فلا ينبغي نسيان تلك الحدود التي ترسم الملامح العامة للنوع السردي، ورصد التوقعات العامة حول مصير النوع في ضوء الحركة العارمة التي يشهدها السرد في العالم.

ثمة شبه إجماع على أن القصة القصيرة ضرب من الكتابة السردية، لها نواة حكائية صلبة، لكنها بالاتفاق حكاية قصيرة متماسكة البنية، ولا تحتمل إسهاباً لغوياً؛ لأن ذلك سيؤدي بها إلى التفكك، وكل ذلك يزداد تكثيفاً واختزالاً في حالة القصة القصيرة جداً، أما أساليب السرد والموضوعات فمتغيرة، ولا يمكن أخذها في الحسبان معياراً ثابتاً لتحديد الهوية النوعية لهذا الضرب من الكتابة السردية. وينطبق هذا التعريف على كافة الحكايات القديمة؛ ففيها النواة الصلبة التي تشكل بؤرة الحكاية، وفيها الاقتصاد اللفظي المكثف، ولم تمتثل لأسلوب ولا موضوع محددين. القصة القصيرة إذن لا تختص بما يميزها عن الممارسات السردية الأخرى التي لم ترتق إلى رتبة النوع.

وفي سياق الحديث عن القصة القصيرة، لابد أن تثار أسئلة عدّة، منها: هل تصوغ النّصوصُ السردية نماذجَها النوعية أو أنّ تلك النماذج هي التي تفرض خصائصها على النّصوص؟ ثم ما نوع التحوّلات الفنيّة والتاريخيّة للأنواع من ناحية النشأة، والازدهار، والأفول؟ وهل يمكن أن تبقى الأنواع في حال غياب نصوص داعمة لها؟ وهل يحتمل أن تزدهر نصوص في منأى أنواعها؟ وأخيراً هل تتبادل الأنواعُ والنصوصُ- تأثراً وتأثيراً- خصائصَها ووظائفَها؛ فتحيا معاً بوجودها، وتموت معاً بأفولها؟

قصدتُ من هذه الأسئلة إثارة التفكير في طبيعة العلاقة بين الجنس الأدبي وأنواعه من جهة، وبين النوع والنّصوص من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما. وأتطلّع من وراء ذلك إلى التفكير بأمر القصة القصيرة، فإذا كانت نوعاً سردياً؛ فبماذا جهّزت النصوص المندرجة فيها من سمات؟ وإذا كانت النصوص القصصية تترتب في أفق نوع سردي؛ فبماذا غذّت ذلك النوع من خصائص؟ وهل هي نوع سردي؟ أو شكل سردي ثانوي لا يتوفّر على المقوّمات التي ترتقي به ليكون نوعاً كما هو الأمر في الرواية؟ واستناداً إلى ذلك التعريف، وإلى هذه الأسئلة؛ أعرض جملة من التأملات حول القصة القصيرة، وريادتها، ومستقبلها، وعلاقتها بالحكاية القديمة، والسياق الثقافي الحاضن لها، وهي تأملات لا يراد منها أكثر من إثارة التفكير في هذا الموضوع.

١- يظن كثيرون بأن القصة القصيرة عرفت أول مرة في الأدب العربي الحديث خلال العقد الثاني من القرن العشرين؛ ذلك أمر قرره (هنري بيرس) و(بروكلمان) و(كراتشوفسكي) حينما ذهبوا إلى أن القصة العربية القصيرة الأولى هي (في القطار) لمحمد تيمور التي نشرت في منتصف عام ١٩١٧م . لم يكتب محمد تيمور سوى حفنة من القصص القصيرة، أصدرها

بمجموعة وحيدة في عام ١٩٢٢م، وكانت بعنوان (ما تراه العيون)، ثم انقطع ذلك بوفاته في مقتبل عمره. وبحكم ثقافة القرابة؛ زحزح بعض النقاد موضوع ترسيخ كتابة القصة القصيرة، فجُعل من نصيب محمود تيمور الذي أصدر قبل عام ١٩٣٠م ثلاث مجموعات قصصية، هي: (الشيخ جمعة) و(عم متولّي) و(الشيخ سيد العبيط)، وهي بمجموعها حكايات مبسّطة وشبه مباشرة؛ إذ لم يعن الكاتب بحبكاتها السردية. هذا هو مضمون الفرضية المصرية لموضوع ريادة القصة القصيرة.

لكن الفرضية الشامية لموضوع الريادة ذهبت مذهباً آخر، فأقامت دعواها على تاريخ نشر قصة (سنتها الجديدة) لميخائيل نعيمة في عام ١٩١٤م، ثم نقّب محمد يوسف نجم، وصحّح قليلاً؛ فوجدها في قصة نعيمة الأخرى (العاقر) التي ظهرت في عام ١٩١٥م؛ فتنازع الشاميون والمصريون حول فكرة الريادة. وسواء أكان تيمور هو الرائد الأول أم نعيمة، فالبحث المدرسي في قضية الريادة لن يفضي إلى شيء مفيد للقصة القصيرة؛ لأنه محكوم بنظرة تقديسية للأصل الأول، ومَثله الواضح السجال المتشعّب الذي دار حول ريادة (زينب) للرواية العربية، وهو سجال تخطّى السياقات الثقافية للقرن التاسع عشر، وأهمل أكثر من مئة نص روائي، وفرض ريادة مزوّرة لتلك الرواية. على أن المثل الأكثر وضوحاً هو السجال المستعر حول ريادة الشعر الحديث؛ هل كان في العراق أم في مكان آخر، وإذا كان في العراق هل كان السياب رائده أم نازك الملائكة؟ إذن فقضية ريادة القصة القصيرة غير منقطعة عن سجال الريادات الأخرى، وهي كثيرة. وكل سجال لا ينتج عنه إلا إثبات صحة موقف المتساجلين، وليس صحة الحقائق الموضوعية في الواقع والتاريخ.

تحدّث مؤرخو الأدب العربي الحديث عن الريادة بمعزل عن الحاضنة الثقافية للظواهر الأدبية، فالريادة مفهوم مبهم اختزل في تطبيق المعايير الغربية في الكتابة السردية، و(زينب) هي الرواية الأولى؛ لأنها امتثلت لمعايير الكتابة الروائية الفرنسية في القرن التاسع عشر، و(في القطار) هي القصة القصيرة الأولى؛ لأن صاحبها نهج في كتابتها نهج (موبسان). خضع مفهوم الريادة لمبدأ المحاكاة وليس الابتكار، فالرائد هو التابع، ويكون العمل الأدبي رائداً كلما امتثل لمعايير كتابية جاهزة. ولم يفحص المفهوم في ضوء إعادة تركيب وتحليل ثقافة القرن التاسع عشر، ولم يكشف عن الرصيد السردي الخصب الذي تكوّن بسبب انهيار المرويات السردية، ولم يجر استنطاق ثقافي معمّق لانبثاق الأنواع الجديدة، فجرى بدل ذلك استعارة شروط جاهزة، وفي ضوئها جرى رسم كل ما يخص الآداب العربية الحديثة.

كلما تأملت في ريادة الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي الحديث؛ وجدت تزييفاً ثقافيًّا مسطّحاً لا يخفى على كل من توغل في تلافيف الظاهرة السردية في القرن التاسع عشر الميلادي، وهو تزييف فرضته مصادرات الخطاب الاستعماري التي قررت أن كل الأجناس، والأنواع، والأشكال الأدبية، التي لا تنطبق عليها المعايير الغربية، لا يعتد بها، وليس لها قيمة فنية، وغير مؤهلة لأن تندرج في تاريخ الأدب الحديث.

حصل ذلك في إقصاء الأشكال المسرحية التقليدية، وأقصيت المرويات السردية بكافة أنواعها، ووقع ذلك في الشعر، ثم أعلنت ولادة جديدة لكل شيء بما يوافق معايير الأدب الغربي. ولكن السؤال الذي ينبثق من وسط كل هذا الحديث عن الريادة؛ هو لماذا استبعدت تلك الأشكال السردية التجميعية، المفتوحة، والمرنة، وحلت محلها أشكال سردية مغلقة، لماذا وقع استبعاد الحكاية، وحلت القصة القصيرة محلها؟ وهل هو استبعاد متّصل بالتفاعلات الثقافية للظاهرة السردية، أو أنه فرض عليها؟ ثم هل هو تلاعب بالمصطلح، أو أن القصة القصيرة هي نوع سردي مختلف تمام الاختلاف عن نوع الحكاية؟ وهل تتوفر فيهما الشروط الأولية لتكونا نوعين مختلفين، أو أنهما شكلان سرديان ثانويان؟ هذه الأسئلة تنقلنا إلى التأمل الثاني.

٢- لو قورن بين الآداب السردية الغربية والعربية؛ لظهر اختلاف كبير بين نسقين سرديين، فالنسق الغربي مغلق، والنسق العربي مفتوح، ولتوضيح هذا الاختلاف الكبير؛ نعرض لرأي (أرسطو) فيما يخص النسق الأول، ولرأي (كاثرين جيتيز) فيما يخص الثاني؛ فذلك يبيّن موقع

الحكاية في الأدبين. ظل التصوّر الذي أقامه (أرسطو) للأنواع؛ استناداً إلى مفهوم المحاكاة الذي فصّله في كتابه (في الشعرية) مولدا- طوال أكثر من ألفي سنة- لأفكار وتحليلات واقتراحات كثيرة في هذا الموضوع، وشددت نظرية الأدب الغربي على مفهوم الوحدة العضوية، والتماسك، والنموذج السردي المغلق، ولم تطور مفهوم الإطار السردي الناظم لسلسلة متعاقبة من الحكايات. وهذا المفهوم المغلق هو الذي فرض نفسه علي (أرسطو) في نظرية الأدبية للملاحم والمآسي.

يرى (أرسطو) أن المأساة يجب أن تمثل كلاً كاملاً لتسلسل الأحداث، وهذا يقتضي وجود بداية، ووسط، ونهاية، فبدون ذلك لا يمكن فهم وحدة العمل الأدبي. ولتحقيق ذلك؛ ينبغي أن تدور الأحداث حول موضوع مركزي واحد، فكل جزء من مأساة أو ملحمة جيدة، يسهم في بناء الشكل الكلي للعمل الأدبي، وعليه فإن استبدال أو إزالة أي جزء منه؛ يؤدي إلى شل وحدة العمل الأدبي كله، وأي جزء يضاف أو ينقص من هذا العمل الأدبي بطريقة عشوائية لا يمكن أن يشكل جزءًا من الكل. استعار (أرسطو) مفهومه لبنية العمل الأدبي من (أفلاطون) الذي افترض أن الوحدة في أي عمل فني تحتاج إلى أجزاء متناسقة ومتجانسة، وهذا المفهوم بكامله مأخوذ من التصور الإغريقي للشكل الهندسي الذي يقوم على مبدأ الحيز المغلق، ويؤكد على أهمية الكل الكامل والنهائي، ويهمل ما لا نهاية له.

نشأ التصوّر الروماني للآداب على ذلك المفهوم المغلق، ومثّله (هوراس) الذي امتدح نوعاً من الفردية، تكون الأجزاء فيه متناسقة مع الكل، وشبّه التفكك في العمل الفني برأس رجل ملصق على عنق حصان، أو الجزء العلوي لامرأة حسناء وضع على جسم سمكة قبيحة، فالوحدة يجب أن تتكون من كل كامل، ويجب أن تظهر في التسلسل المنظم للعلاقة بين الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقتها مع الكل. المفهوم فرضته الرؤية الرياضية الإغريقية للعالم؛ فشمل الهندسة، والأدب، والعمارة، وقد ورثت أوربا التركة اليونانية والرومانية.

أبدت الباحثة (كاثرين جيتيز) الانزعاج من الأخذ بنسق مغلق في التعبير الأدبي؛ فذلك أمر يخالف وظيفته، وقالت: إنه باستثناء العرب، لم يهتم أحد بالحكاية الإطارية، وهي النموذج التعبيري المفتوح بأفضل أشكاله، فقد أغفلها الهنود في أهم موروثاتهم السردية، المتمثلة بحكايات (البانجاتنترا) التي عربها ابن المقفع في القرن الثامن الميلادي، بعنوان (كليلة ودمنة) وغيّر فيها، ثم ابتكر إطارا سرديًّا جامعا لحكاياتها، لم يكن موجودا في الأصل الهندي، وإلى ذلك فـ (حكايات إيسوب) وهي قريبة الشبه للحكايات الهندية "لم يكترث كتابها بوضع إطار حولها"، أما الإغريق والرومان فلم يطوروا الحكاية الإطارية أبدا.

يرجع ظهور الحكاية الإطارية الجامعة لسلسلة من الحكايات الأصلية التي تعود لعصور مختلفة، وبموضوعات متعددة، إلى أن الثقافة العربية ثقافة تجميعية مفتوحة على كافة العناصر، وقابلة للاحتمالات، والإضافات، والتأويلات، وهي بخلاف الثقافة الغربية؛ لا تهتم بالوحدة والتماسك، إنما تعنى بالتنوعات، وانتهاك الحدود، وذلك يشمل كل ما تركه العرب من موروث علمي، وديني، وأدبي، فغياب الوحدة العضوية لا يفهم على أنه ضعف في الآداب العربية؛ لأن منظورها للعالم يقوم على مبدأ ضم الأجزاء وصولا إلى مفهوم الكلية، وهو يناقض المفهوم الإغريقي الذي يقوم على مبدأ الأخذ بالكلية أولا، ثم العودة لمعرفة الأجزاء. تؤكد الآثار الأدبية العربية على أن الكل يؤكد أهميته، ثم يؤكد أهمية كل جزء فيه، ولم يطالب العرب قط أن يكون للمعرفة نقطة ارتكاز أو أن يكون للأدب بنية موحدة مثل مفهوم الإغريق.

طوّر العرب الحكاية الإطارية، وأدرجوا فيها حكايات صغيرة متماسكة البنية، وفضلوها على الحكايات الطويلة الموحدة. وعلى الرغم من أنه حدث تبادل ثقافي بين الإغريق والبيزنطيين من جهة وبين العالم العربي من جهة أخرى؛ فإن العرب لم يقبلوا الفن الملحمي والروائي والمسرحي كما تقبلته الثقافة الغربية، فقد قيد العرب أدبهم القصصي داخل البنية المؤطرة؛ لأنهم شاءوا ذلك، لا لأنهم لم يكونوا على معرفة بالأعمال الأدبية الطويلة ذات الوحدة الداخلية(انظر: كاثرين سلاتر

جيتيز، حكايات كانتربيري والإطار التقليدي العربي، ترجمة علي أحمد الغامدي، الرياض، مجلة جامعة الملك سعود، مج ٢/٢ع/ ١٩٩١م). اهتمت الثقافة العربية بالحكايات القصيرة، وأدرجتها ضمن سياق سردي يوفر لها قابلية البقاء، وأداء الوظائف التمثيلية، فلا غرابة أن تكون السمة الاعتبارية لصيقة بها مهما تعددت موضوعاتها، وذلك أمر لم يظهر في الآداب الأخرى كما ظهر في الأدب العربي.

٣- نحن إذن بإزاء نسقين سرديين أولهما عربي يقوم على إدراج الأجزاء في سياق إطاري، مفتوح للإضافات الحكائية، وثانيهما يوناني مغلق لا يقبل شيئًا، تستأثر الكلية فيه بالاهتمام بالدرجة الأولى، فأي النسقين يصلح أن يكون حاضنة مناسبة للحكاية؟ أشير هنا إلى (الوحدات السردية) التي طورتها الآداب السردية العربية، واقترحت لها إطارًا ينظّم تعاقبها، وهو أمر نجده في كل الأنواع السردية العربية القديمة؛ فألف ليلة وليلة، ومئة ليلة وليلة، والسير الشعبية، تتركب من وحدات سردية متكاملة (حكايات) وقد أدرجت في سياق سردي إطاري جامع لها، وذلك الإطار هو الذي يغذّي الوحدة السردية بوظيفتها الدلالية، ويبرز قيمتها الفنية.

من الصحيح أن الوحدة السردية قائمة بذاتها، لكنها لا تؤدي وظيفتها الدلالية إلا باندراجها في السياق الإطاري. وجميع الوحدات السردية انتظمت في أطر ناظمة، بما فيها المقامات التي استقام لها إطار تجميعي خاص بكل كاتب، ولا أهمية لمقامة مفردة خارج ذلك الإطار، واطرد ذلك في المرويات السردية الأخرى، وظل ملازما للسرد العربي إلى العصر الحديث؛ إذ نجد له حضورا في الرواية العربية الحديثة، فكثير من روايات نجيب محفوظ، وفي مقدمتها (أولاد حارتنا) و (ملحمة الحرافيش) تتركّب من وحدات سردية متتابعة، ينتظمها سياق سردي تجميعي، إنها حكايات قائمة بذاتها، لكنها ممثلة لسياق إطاري ينظم تعاقب الشخصيات والأجيال، ولكل شخصية حكايتها الخاصة.

نريد من ذلك التأكيد على أن القصة القصيرة بوصفها وحدة سردية صغيرة لا يمكن لها إلا أن تندرج في سياق ناظم؛ لتكون شكلا سرديًا له وظيفة، ولهذا لا تكتسب القصص القصيرة شرعيتها إلا حينما تجمع في كتاب جامع لها، فـ(المجموعة القصصية) هي الإطار الناظم لتلك الوحدات السردية، وهو يشبه المجموع السردي للمقامات، ولحكايات الحيوان، وللحكايات الخرافية، ولا يختلف كثيرا عن الإطار السردي الناظم للوحدات السردية الصغرى في ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية إلا بطريقة أداء الراوي؛ ففي السرد القديم يهيمن الراوي المفارق لمروّيه، وهو يمثل المؤلف الضمني للأثر الأدبي، فيعلن عن برنامجه الكامل في ترتيب الوحدات السردية كما ظهر ذلك بوضوح عند شهرزاد، أما السرد الحديث ففيه الراوي المتماهي بمرويه، فهو لا يعلن عن برنامجه في الترتيب والتركيب، إنما يتوارى خلف الأحداث، وهذا - فيما نرى - هو الفارق الأساسي بين السردين القديم والحديث.

٤- ليس المقصود بهذه الملاحظات تعريض أهمية القصة القصيرة للانتقاص، ورميها بالقصور، وإنما القصد منه استحالة ارتقاء ذلك الشكل السردي إلى رتبة النوع القابل لتحولات حقيقية في بنيته ووظيفته الدلالية كما نجد ذلك في الرواية؛ إذ لم تتمكن القصة القصيرة أن تستقل بذاتها، فما زالت رهينة الإطار السردي، فشكلها، ووظيفتها، يحدده الإطار الخارجي. لا يتعلق الأمر بالشك في مواهب الكتّاب، ولا في موقع المدوّنة القصصية العربية في السرد العربي الحديث، إنما القصة القصيرة شكل سردي ثانوي مغلق، وهو من تركة الحكاية الخرافية، ولم يعد الأدب يحتمل الحكاية المغلقة؛ لأنه انخرط في البحث، والتقصّي، وتمثيل المشكلات السياسية، والاجتماعية، والدينية. ما زالت القصة القصيرة أسيرة أصلها الحكائي، وشكلها المغلق في عصر أصبح كل شيء فيه مفتوحا، ومحاولة الانفتاح فيها ستجعل منها مشهدا سرديًا في نص روائي أو يدفع بها إلى التلاشي بمرور الزمن.

هذه الومضة السردية

أ.د. عبد الرحيم الكردي - مصر

كل عصر يفرز الأشكال الفنية والأدبية التي تتلاءم مع طبيعة الثقافة السائدة فيه، التي تعبر عن إيقاعات الحياة التي يعيشها أهله؛ لأن الناس أنفسهم - المبدعين والمتلقين - صنيعة لبيئاتهم، وصدق عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - حين قال: "الناس بزمانهم أشبه منهم بآبائهم". وعندما ظهر فن القصة القصيرة في مطلع القرن العشرين، حسب كثير من النقاد ومؤرخي الأدب أن هذا الفن أقدر الأشكال الأدبية تعبيراً عن أزمة الإنسان المعاصر؛ لأن القصة القصيرة مثل قلب هذا الإنسان مبتورة، مأزومة، سريعة، ملول، وفي الوقت نفسه ذكية ناضجة، لا صبر لكاتبها أو قارئها على الإسهاب أو التفصيل، ووقر في أذهانهم أنها أصغر الأشكال السردية حجماً وأشدها تركيزاً وسرعة، وأن لا مزيد في الصغر بعد ذلك، لكن الحركة الأدبية الجديدة الآن أفرزت أشكالاً سردية أقصر وأعمق وأبعد مدى في الانبتار والتأزم والضجر والسرعة والتركيز والملل من القصة القصيرة؛ لأن هذه الأشكال الجديدة كانت استجابة طبيعية للإيقاع المتلاحق للحياة لدى الأجيال الجديدة - أجيال الكمبيوتر والإنترنت والبلاك بيري - ذلك الإيقاع الذي أصبح أسرع من البرق؛ في ضوء ذلك يمكننا أن نفهم السبب في انتشار النصوص التي اتخذت هذا الشكل الجديد في البيئة العربية، حيث إن هذا الانتشار كان استجابة للتطورات الثقافية والاجتماعية والحياتية المتلاحقة، وأن هذه الاستجابة هي التي صنعت القالب الفني للقصة القصيرة جدًّا، من حيث الطول ومن حيث الموضوع، ومن حيث الإيقاع والتكنيك وغير ذلك؛ لأن الحاجة هي التي تصنع الوظيفة، والوظيفة مرتبطة بالشكل، فحاجة العصر الحديث إلى أداة انتقال سريعة؛ جعلتهم يختارون العجلة، بوصفها الأكثر ملاءمة لسير السيارة والقطار، ووظيفة العجلة لا تتحقق إلا بالشكل الدائري؛ إذ ما فائدة العجلة إن لم تكن دائرية الشكل ؟ من ثم كان هناك ارتباط وثيق بين شكل القصة والوظيفة الجمالية التي أوجدتها البيئة الثقافية من أجلها.

ومن المتوقع أن يزدهر هذا الشكل في البيئات العربية المعاصرة؛ لأنه - إضافة إلى توافقه مع الحياة المعاصرة، السريعة، المأزومة - فإنه يتلاءم مع الذوق

العربي الذي يميل بطبعه إلى الإيجاز والتركيز والتلميح دون التصريح.

قضية المصطلح

ومثل كل الكائنات الجديدة، ولدت النصوص القصصية القصيرة جدًّا أولاً، ثم اقترحت لها التسميات؛ فمرة أسموها (القصة القصيرة جدًّا) تمييزاً لها عن (القصة القصيرة) التي استقرت بوصفها نوعاً أدبيًّا، ومرة يسمونها (الأقصوصة)؛ رجوعاً إلى الصيغة الصرفية الصحيحة، الدالة على التصغير، ومرة يسمونها (القصة القصيدة)؛ لالتباسها بالشعر، ومرة يسمونها (القصة الشبرية)؛ لأن نصها لا يزيد عن شبر غالباً، ومرة يسمونها (اللوحة)؛ لما يتميز به بعض نماذجها من تشكيل بصري يشبه الصورة، ومرة يسمونها (اللقطة)؛ تشبيهاً لها بلقطة الكاميرا، ومرة تسمى (قصة اللحظة القصيرة)، بل إن بعض مؤلفيها يخترعون لها أحياناً أسماء طريفة؛ فيسمونها (رؤية)، وأحياناً أخرى (مسمار)، لكن كل هذه المحاولات مجرد تسميات أو أوصاف، لم تصل بعد إلى مرحلة الاستقرار المصطلحي، من حيث الثبات والشيوع وتحديد المفهوم والمجال، وإن كان اسم (القصة القصيرة جدًّا) هو الأكثر شيوعاً؛ وهذا يدل على أن هذا الشكل ما زال هلاميًّا وفي مرحلة التكوين، وأنه مرشح للتشعب والتنوع، وهذا بالطبع لا ينفي وجوده، ولا يحول دون دراسة نصوصه واستكشاف ملامحها.

في التراث

على أن هذا اللون له ما يشبهه في التراث الإنساني والعربي؛ فطه حسين في مقدمة كتابه المسمى (جنة الشوك) يشير إلى نوع سردي قديم كان معروفاً عند اليونان والرومان باسم (أبيجراما)، أي: (النقش)، ويرى أن هذا النوع من أشد فنون القول ملاءمة للعصر الحديث الذي نعيش فيه؛ لأنه فن موجز، يلائم عصور الانتقال والسرعة والاضطراب في الرأي والاختلاط في الأمر والانحراف عن المألوف، ويرى أنه كان يصاغ في بلاد اليونان شعراً، وكان يهدف للنقد والإصلاح، أما في البيئة العربية فيرى أنه ازدهر في مطلع العصر العباسي في العراق فقط لدى فحول الشعراء إبان الترف الفكري والمادي والقلق السياسي والاجتماعي المصاحب للازدهار الحضاري آنئذ، ثم اختفى تماماً بعد ذلك، كما نجد له ضرباً في فن الأمثال العربية التي تختزل تجربة إنسانية كاملة من خلال جملة واحدة أو اثنتين.

شكل أدبي يتخلق

من الصعوبة أن نتحدث عن القصة القصيرة جدًّا باعتبارها نوعاً أدبيًّا مستقلاًّ؛ لأنها لم تستقر، لكن يمكن أن نتحدث عن نماذج ونصوص استقلت عن القصة القصيرة بعض الاستقلال واختلفت عنها في بعض الملامح، ومن ثم فإنها تشكل مجرد اتجاه من اتجاهاتها؛ لأن القصة القصيرة نفسها مترامية الأطراف، هلامية الحدود، تقبع على مشارفها أخلاط من الأشكال الفنية التي لم تحدد معالمها، مثل اللوحة القلمية والصورة السردية والخبر التاريخي والطرفة والنادرة والخرافة والأمثولة والأسطورة والمقامة والمشهد الدرامي والمنولوج والرواية القصيرة

والأحدوثة؛ والسبب في ذلك أن الفترة التي ظهرت فيها القصة القصيرة هدمت كل الحدود التقليديه -سواء على المستوى الواقعي أم على المستوى الفني- متمثلاً في عبور الحدود وزوال الفوارق بين الأنواع الأدبية، وربما بين الأنواع الأدبية وغير الأدبية، وارتفعت راية التجريب باعتباره قيمة، ومن ثم يمكن أن ننظر إلى هذه النماذج تحت ظلال هذه الراية؛ ولذلك نجد التنوع الشديد بين النصوص إلى درجة يمكن القول معها: إن كل نص فيها له قوانينه الخاصة أو هو نواة لنوع جديد، وإن ضروراته الخاصة أصبحت فوق القواعد العامة، ومن ثم تكون وظيفة الناقد السير خلف المبدع، لا أمامه، تكتشف القواعد من تحليل النصوص ولا تحاكمها حسب ما لديها من قواعد.

ولكن كيف يتخلق الشكل الأدبي؟

إن جوهر التجربة الفنية في كل الفنون يكاد يكون واحداً، لا فرق في ذلك بين قصيدة شعرية أو رواية أو لوحة فنية أو قطعة موسيقية أو قصة قصيرة أو قصة قصيرة جدًّا، هذا الجوهر هو الإدراك الشعوري للحياة، فالفنان كائن بشري شديد الذكاء، لكن ذكاءه هذا ليس على شاكلة الذكاء الذهني العام الذي يتمتع به المتفوقون في الرياضيات والعلوم الطبيعية، والذي يمكنهم من إدراك العلاقات واكتشاف القوانين الكلية من خلال رصد الحالات الجزئية، بل هو ذكاء المشاعر، وهو عبارة عن نوع من الحساسية المفرطة التي تجعل الفنان أو الأديب يكاد يحترق من شدة الإحساس بشيء ربما يمر عليه سائر الناس مر الكرام وهم في غفلة عنه، رغم أنه موجود أمام نواظرهم، هذا النوع من الذكاء هو وليد الإدراك الحسي للحقائق، والإدراك الحسي بطبيعته تخيل وتصور متلبس بالمشاعر، ليست أداة المعرفة فيه البرهان أو الاستنباط أو الذهن، بل الرؤيا القلبية أو ما كان القدماء يسمونه الكشف أو التجلي.

لكن ذكاء المشاعر وحده مهما كان حادًّا لا يعد فنًّا؛ إذ لا بد أن يصحبه قدرة فائقة على التعبير الفني، أي: تحول الإحساس الخاص إلى لغة عامة يدركها الناس؛ فكم من مجذوب، شديد الحساسية، عاري الأعصاب، جنت عليه رهافة مشاعره، ولم يظهر من لهيب ما يشعر به إلا صرخات في الطرقات قد تثير الشفقة أكثر مما تثير الوعي، هذا التعبير الفني هو الذي يحدد نوع العمل ويبين درجته، فهناك من أوتي حساسية تجاه الأصوات؛ فيستخدم اللحن أداة لبث ما يعتلج في صدره، وهناك من تتسلط حساسيته تجاه اللغة؛ فيرسم بها لوحات وينشد بها قصائد جميلة مؤثرة، وهناك من يستخدم حركات الأجساد وسلوكيات البشر في الدراما، لكن ذلك لا يتم بطريقة عشوائية؛ لأن الفنان عندما ينقل ما يشعر به لا يخاطب نفسه، بل يخاطب الجماعة البشرية في اللغة التي يكتب بها، ومن ثم فإنه مضطر لأن يستخدم الشفرة التي يفهمها الناس، سواء أكانت هذه الشفرة منظومة لغوية تتعلق بدلالة الأصوات والألفاظ ومعاني الصيغ الصرفية والتراكيب النحوية والأدوات البلاغية، أم كانت متعلقة بالحركات الجسدية والدلالات المعنوية والشعورية للأشياء والألوان والروائح وسائر المحسوسات، أم كانت تتعلق بأصول

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اللعب الفني، أي: القوانين التي تحكم كل لعبة.

ولما كانت الحياة في تطور مستمر، وتحول دائم؛ فإن الحساسية الشديدة التي تمتاز بها مشاعر الفنانين تستشرف كل لمسة من حركات هذا التحول، ومن ثم فإن الفن الحقيقي هو الذي يبشر بالتحول، ويرصده ويتجاوب معه، سواء أكان ذلك على مستوى الإدراك الشعوري للواقع المعيش أم على مستوى الحساسية المفرطة تجاه أدوات التعبير؛ مما يؤدي إلى الاكتشاف المتجدد للعالم وفي الوقت نفسه اكتشاف العلاقات الجديدة في المنظومة الدلالية وقواعد اللعب الفني، لذلك يصبح الفن الحقيقي مثل العلم يكتشف في كل عمل إبداعي جديداً في أدوات التعبير، يخالف بها المألوف والرتيب والمعتاد، وهذا هو سر جماله، وهو ما تنبه إليه ابن المعتز قديماً وسماه (بديعاً)، وتنبه له ابن رشد وسماه (شعرية)، وتنبه له الشكلانيون الروس وأطلقوا عليه حيناً مصطلح (التغريب)وحيناً آخر مصطلح (التحفيز)، بل إن بعض النقاد لا ينظرون إلى هذا التمرد على الرتابة التعبيرية على أنه استجابة للتحول الثقافي والاجتماعي، بل على أنه مهماز يدفع إلى التحول الاجتماعي والثقافي؛ ولذلك يرون أن الثورة الرومانسية على الرتابة التعبيرية الكلاسيكية هي التي فجرت الثورة الفرنسية وليس العكس، لكن في بعض الأحيان يكون التحول مطرداً، هادئاً، يتمثل في الإبداعات الجديدة داخل الأنواع الأدبية التقليدية، وأحياناً أخرى يكون عنيفاً، يهز الجذور ويغير قواعد الفن الأدبي بل يفجرها؛ وهنا تنشأ أشكال جديدة غير مألوفة وأشكال هجينة ونصوص متمردة على القواعد.

البنى الفنية للقصة القصيرة جداً:

جرى العرف بين النقاد على أن أصغر وحدة قصصية يمكن أن توصف بأنها سرد؛ لا بد أن تحتوي على ثلاث مراحل، هي: البداية والوسط والنهاية، مثل: أ- نصحت الأم ابنها بعدم الخروج، ب - خرج الابن، ج - أكله الذئب. ويمكن للراوي أن يقدم ويؤخر أو يضمر جزءاً، كأن يقول: أكله الذئب؛ لأنه خالف نصيحة أمه، ويتساءل (إيان ريد) في كتابه (القصة القصيرة) عن السر الكامن وراء هذا العرف الذي أصبح مسلمة، ثم يقول: " ونجد الجواب عن ذلك في مجال علم الجمال، وقد يكون هناك ارتباط بين هذا وما قاله (أرسطو) في الباب السابع من كتابه (فن الشعر) الذي ينص فيه على أن الحبكة القصصية يجب أن تتكون من بداية ووسط ونهاية؛ حتى تعتبر وحدة كاملة ".

وقد احتفظت القصص- طويلها وقصيرها- بهذا المبدأ الجمالي؛ حتى يتحقق لها التشويق والجمال، ويتحقق لها قدر ما من البناء الدرامي، حتى تلك القصص ذات البناء الدائري، المعروفة بقصص الشخصيات، أو القصص التي غلب فيها الجانب التصويري، المعروفة باللوحات القلمية، لم تخل تماماً من هذا المبدأ.

خلافاً لكل ذلك، نجد القاص في القصة القصيرة جداً يكتفي بعنصر واحد من العناصر الثلاثة؛ لأنه يصور موقفاً واحداً مؤثراً، كأن يلتقط لحظة انتظار مملة، أو لحظة فراق مؤلمة، أو لقاء مبهجاً، أو منظراً لرجل جليل في موقف مهين، مثل هذه

اللقطة للقاص محمد المخزنجي، التي يقول فيها:

"جنرال فى ملابس رسمية.. ومجنون؟! تساءلت فى نفسى عجباً عندما التقيت به صدفة فى شارع الضاحية الهادئة الكبير.. كان مقبلاً وأنا أمضي، ولم يكن منتبهاً إليّ إذ تحاذينا على الرصيف، ورأيته يلعّب ملامحه بشكل بهلوانى ويفتح ذراعيه؛ ليحتضن الهواء.. ثم إنه راح يمشى مقرفصاً، مقلداً مشية البطة حتى صار وراء ظهرى، وأمسكت عن الالتفات فوراً؛ حذر إهاجته.

بعد خطوات كثيرة.. عمدت إلى الالتفات؛ عندما أحسست أنني في مأمن، ورأيته فى الوراء هناك.. كان مقرفصاً أكثر وفاتحاً ذراعيه على اتساعهما؛ ليضم طفلاً صغيراً يجرى إليه فى تهلل.. يتدحرج في خطو الصغار الجميل الصعب.. لابد أنه كان حفيده..

وشعرت أنا بالتأثر والخجل".

ليس في هذه القصة حبكة مكونة من مقدمة ووسط ونهاية، بل فيها لقطة مؤثرة، ويعتمد تأثيرها وتشويقها على التصميم الفني وليس على التشويق الدرامي، إنه تأثر انطباعي أولي ومباشر وبسيط، يشبه تأثر الناظر إلى صورة بقعة من الدم، أو التعاطف الناشئ من النظر إلى طفل يبكي.. صورة جنرال عجوز مجنون وفي الوقت نفسه جد لطفل.

وقد تكون القصة القصيرة جدًّا موقفاً رمزيًّا، يشبه الأسطورة في انفتاحه على دلالات وتأويلات لا تكاد تحصى، وغالباً ما يكون هذا النوع في الشعر، وذلك مثل قول أمل دنقل:

كان خمارويه راقداً
على بحيرة الزئبق
في نومة القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه هذه الأميرة المغلولة ؟
من ياترى ينقذها
بالسيف
أو بالحيلة"

وقد تكون جلسة تأمل، تكشف عن انطباع نفسي ما، مثل هذه القصة لمحمد الدسوقي:

" في وقت ما
كنت أشرب الشاي
وكانت هناك
هناك في الشرفة المقابلة
امرأة
أعضاؤها انتثرت
وكلما رشفت رشفة من الفنجان
استطعمت مذاقها في فمي
لكني عندما انتهيت
ولعقت آخر قطرة..."

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد تكون القصة مجرد صورة يمتزج فيها السرد بالتعبير المجازي، مثل هذه القصة:

كتبت رسالتي بدمع عيني.. حملتها إلى حفار القبور.. قلت له: أرجو أن توصلها إليها..
ملأت المرارة حلقي"

ولعل التحول الكبير الذي أصاب هذا النوع من القص والذي أباح للكاتب أن يكتفي بمفصل واحد من مفاصل الحدث السردي؛ أن بؤرة الاهتمام في السرد المعاصر لم تعد منصبة على العالم الروائي الذي يفصل الكاتب ما يحتويه من أحداث، بل الاهتمام فيه على الزاوية التي تشع منها حزمة الضوء الكاشفة، التركيز على بؤرة السرد لا على المسرود؛ لأن الإيقاع السريع للحياة جعل التجول في ثنايا المحكيات لوناً من التسكع السردي أو الثرثرة المملة.

وأحياناً يحتفظ القاص بالمفاصل الثلاثة للحدث السردي، أي: المقدمة والوسط والنهاية، لكنه يعري هذه المفاصل من كل ما يستر هيكلها العظمي من لحم وشحم، ويتركها هكذا كأنها خيوط عجفاء أو خطوط للوحة تجريدية معروفة، وذلك مثل قول عبد العزيز الفارسي في مجموعته القصصية التي سماها (مسامير):

" نصح بالبحث عن زوجة ليكمل نصف دينه، تزوج فأضاع النصف الآخر".

أو قوله في مسمار آخر:

"بعد عشرين أغنية كتبها، اكتشف أنه لم يكن يمتدح إلا عدستيها اللاصقتين، اعتزل الشعر".

في كل قصة من قصص هذا الشكل مقدمة ووسط ونهاية، وفيها قدر من الدراما، لكن القصة تخلو من المقاربة الحسية للمكان والزمان والشخصيات والتفاصيل، بل تخلو من الاستخدام الحسي للغة، ويلجأ الكاتب فيها إلى الأسلوب المباشر، الذي يشبه أساليب الحكم والوصايا والمواعظ والنوادر.

وقد يتوسل القاص بنص أومثل شعبي أو تراثي قديم، يكون بمثابة المورد في الأمثال العربية القديمة، كما هو الحال مع هذه القصة القصيرة جدًّا لسلامة زيادة، المسماة(الجمل والنخلة)، وهي تعتمد على مقولة شعبية هي: " قالوا: الجمل طلع النخلة، هذا الجمل وهذه النخلة"، ويضرب هذا المثل لمن يدعي أمراً يستحيل وقوعه، يقول:

" ولأن الجمل كان مقهوراً
وكان صاحبه مطارداً في كل سهل ودغل
لذلك زينوا له أن يصعدها
وافق على مضض... وفي كل مرة كان يقع
باليمنى مرة... وباليسرى أخرى.. وكان يقع
يزفر الجمل ويثور ويفتش عن صاحبه
ومن وراءه لا يزالون يلحون عليه أن يكرر".

وهناك أشكال كثيرة جدًّا، إلى درجة يمكن القول معها: إن كل قاص يمكنه أن يجرب ما يشاء من أساليب سردية؛ ما دام ملتزماً بروح العصر، المتمثلة في الإيجاز وسرعة الإيقاع والتركيز والتكثيف ودقة التعبير

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة الومضة
قراءة في الذات.. قراءة في التاريخ

أ. د. محمد القاضي - تونس

منذ عشر سنوات كانت لي جولة مع القصة الومضة، حاولت فيها أن أُعرّف بهذا الفن وأستخلص خصائصه الفنية. وفي ذلك السياق كانت دراستي الموسومة بـ(القصة الومضة ومقوماتها الجمالية)(١). وها أنذا بعد انقضاء عقد من الزمان على تلك النظرات، أعمد إلى الكتابة من جديد في موضوع (القصة القصيرة جدًّا) أو (القصة الومضة)، فأعود إلى دراستي القديمة؛ لأوازن بين ما كنت وقفت عليه في إطلالتي الأولى وما جدّ في مجال البحث من جهة، وفي آلية تفكيري وطبيعة استجابتي من جهة أخرى.

لقد كان لظهور تلك الدراسة في كتاب يعنى بإنشائية القصة القصيرة مدلول واضح، هو أن القصة الومضة ليست جنساً قائماً برأسه، وإنما هي فرع من جنس أكبر هو القصة القصيرة. ولم تكن تلك الفكرة غائبة عني آنئذ؛ إذ قلت: "إننا نعدّ القصة الومضة فرعاً من القصة القصيرة، لا تتيسر معالجته إلا إذا وضع في إطاره الأصلي، ولكن هذا الإطار الأصلي نفسه يتأبى على الحد، وهذا (روني قودان/ René Godenne) يتساءل في مستهل كتابه (الأقصوصة الفرنسية) قائلاً: "هل إن الإحاطة بالحقل الدلالي للقصة القصيرة واستخلاص خصوصيتها بالنسبة إلى سائر الأشكال السردية يكون أمراً من قبيل المحال؟ إن طرح هذا السؤال هو طرح لقضية دراسة القصة القصيرة"(٢).

لقد كان ذلك المنطلق التصنيفي أساساً أقمت عليه بحثي، غير أنني أتساءل اليوم: ألم تكن تلك الفكرة التي صدعتُ بها، وتابعتُ فيها عدداً من الدارسين الذين سبقوني إلى التنظير للقصة الومضة مصادرةً ترتّبتْ عليها نتائج تتفاوت صحة وخطورة؟ ذلك أن القصة القصيرة نفسها، وهي جنس يُجمِع الدارسون على أنه لا يحتكم إلى مواصفات صارمة، لم تتضح - عبر الممارسة التاريخية- معالمها على نحو يسمح لنا بأن نجزم بتكوّن أجناس فرعية داخلها، ينطوي كل منها على خصوصية محددة؛ ومن هنا نعتقد أن الأفضل هو أن نعالج قضية (القصة الومضة) أو (القصة القصيرة جدًّا) بمعزل عن القصة القصيرة.

ينظر عدد من الباحثين المعاصرين إلى قضية (القصة القصيرة جدًّا) من زاوية جديدة، قد تدعونا إلى مراجعة الكثير من أفكارنا ومسلماتنا المتصلة بهذا الفن، ونذكر هنا -على سبيل التمثيل- الدراسة التي كتبتها الباحثة البرتغالية (كريستينا ألفاريس) بعنوان: (الأجناس الأدبية الحضرية الجديدة، الأقاصيص المعاصرة في ثلاثة أسطر صلب الأقصوصة الذرية/ micronouvelle). وهي ترى أن هذه الممارسة في الكتابة حديثة العهد، ولعلها لا ترتد إلى أكثر من عقد من الزمان، تقول: "إن ظاهرة الأقصوصة الذرية أو التخييل الذري (microfiction)، أي: الأقاصيص الموجزة أو البالغة الإيجاز التي يتراوح حجمها بين ألف كلمة وأربع كلمات، التي يجسّدها خير تجسيد في حدود معرفتي نص (المهاجر) لـ(ل. ف. لوميلي/ Lomeli): "أنسيتَ شيئا؟ - ليتني!" — هذه الظاهرة حديثة العهد إلى حد ما في الفرنسية. ورغم وجود رواد منذ الثمانينيات والتسعينيات، شأن (جاك ستيرنبرغ/ Jacques Sternberg) في حكاياته المفرطة الإيجاز، و(فيليب دوليرم/ Philippe Delerm) في شذراته السردية التي يصف فيها متعاً صغيرة؛ فإن القصص الذرية في الفرنسية- ويطلق عليها اسم الأقاصيص الذرية أو التخييل الذري- لم تأخذ في الظهور إلا بداية من سنة ٢٠٠٥م، ولعل ما زاد جذوتها أواراً قيام (فايسبوك) ٢٠٠٤م و(تويتر) ٢٠٠٦م.

علينا أن نأخذ هذا الكلام بالكثير من الحذر؛ لأنه يوحي بأن ما نسميه بالقصة القصيرة جدًّا أو القصة الومضة ليس فقط كياناً إبداعيًّا مستقلاً عن القصة القصيرة وحسب، وإنما هو يحتاج إلى جهد استثنائي للعثور على تصنيفية مقنعة له. وقد استحدثت له أسماء يكاد لا يأتي عليها الحصر؛ فمما نجده في مجال الدراسات الفرنسية: (القصص الوجيز/ récit bref) و(القصص فوق الوجيز/ récit ultra bref) و(القصص المفرط الإيجاز/ récit extrêmement bref)و (القصص الذرّي/ micro récit) و(الحكايات الوجيزة/ contes brefs) و(الحكايات المفرطة الإيجاز/ contes ultra brefs) و(النانو أقاصيص/ nano nouvelles) و(التخييل الذري/ micro fiction) و(الأقاصيص الذرية/ micro nouvelles)[٣] و(الشذرات السردية/ fragments narratifs)... فإذا قارنا هذا الثراء المصطلحي في الفرنسية بما هو سائد في العربية؛ راعنا الفقر المصطلحي الذي يسم هذا الضرب من الكتابة عندنا؛ حيث لا نجد غير عدد محدود من التسميات، أبرزها (القصة القصيرة جدًّا) و(القصة الومضة).

المسألة التصنيفية:

إن هذا الاستنتاج الأول يدفعنا قسراً إلى أن نراجع مصادرتنا الأولى التي تقوم على إنماء القصة القصيرة جدًّا إلى جنس القصة القصيرة، وهي مصادرة يؤخذ عليها أنها تجعل تفكيرنا في القصة الومضة مسيّجاً بالمواضعات الأجناسية التي تسم القصة القصيرة، فلا نملك إلا أن نؤكد تلك المواصفات؛ تسويغاً للقول

بانضواء القصة الومضة تحت لواء القصة القصيرة، جاعلين قصارى البحث أن يثبت شيئاً من الخصوصية التي تؤكد التنوع دون أن تهدد الانتماء.

علينا أن نقرّ- بادئ ذي بدء- بأن المقاربة الأجناسية مهما ادّعت من الدقة والشمول، تظل قاصرة عن الإحاطة بجميع النصوص المنتجة؛ فالنص يقع في منزلة بين منزلتين: إنه يكرّس جملة من المواصفات، يتوسّل بها؛ ليندرج في أحد الأجناس، وبذلك يرسم مقروئيته ويضبط أفق الانتظار الذي ينخرط فيه، ولكنه أيضاً- تحقيقاً لإبداعيته- يتنمر على تلك المواصفات، ويسعى إلى الخروج عليها وإحداث فجوة في السور الذي يكوّن إحداثياتها.

من هنا يمكننا دائماً أن ننطلق من مدونة محددة، نسعى ما أمكننا إلى جعلها ممثلة، ونحاول أن نتبين العناصر الثابتة المشتركة بين مكوّناتها، وتلك العناصر هي التي نصورها بوصفها ماء الجنس ونخاعه. ولكن من يضمن لنا أن انتقاء تلك النصوص لم يكن تجسيداً لتصور مسبق؛ فتكون المدونة تحقيقاً لفكرة ما قبلية، لا نتيجة لاستقراء شامل لجملة ما أنتج في ذلك الفن.

حين نحاول أن نتقحّم غمار تصنيف القصة الومضة؛ نجد أمامنا مسالك ثلاثة، تتقاطع حيناً وتفترق أحياناً، أولها ذاك الذي كنت قد ارتضيته في بحثي المذكور، وهو القائل بأنها جنس فرعي يتنزل ضمن جنس أكبر هو القصة القصيرة. ولعل أهم ما يسوغ هذا التصنيف، ذلك التقارب الواضح بين المصطلحين المستخدمين لتعيين الفنين: القصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا أو القصة الومضة. ولعلنا ورثنا هاتين التسميتين من المجال (الأنقلوسكسوني) حيث يستخدم مصطلحا (short story و short short story، أو very short story)، وجلي أن الفارق بينهما لا يكمن في النوع بقدر ما يكمن في درجة القصر. وهاتان التسميتان كلتاهما تضعاننا في الحالين إزاء نمط سردي تجسده كلمة قصة، وتحديد كمي للحجم يتجلى في الإيجاز. بناء على ذلك؛ يتجه الباحث في سعيه إلى الوقوف على موقع القصة الومضة الأجناسي إلى تتبع المشيمة الرابطة بينها وبين الأصل الذي يفترض أنها تحدرت منه وهو القصة القصيرة، فيسير تعريف القصة الومضة في خط مواز لتعريف القصة القصيرة.

وثاني المسالك ذاك الذي يرتفع بالقصة الومضة إلى مستوى الجنس الأدبي المستقل. والملاحظ أن هذه الوجهة حديثة العهد نسبيًّا؛ لم تبدأ بوادرها في الظهور إلا في العقد الأخير من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين. ولعل من أبرز من يمثلها (كريستينا ألفاريس) التي ترى أنه "من الأجناس الأدبية الصاعدة تبرز الأجناس التي تستجيب للأولوية الاختزالية التي يمثلها القصص المفرط القصر" (٤)، ويسير في هذا السبيل جميل حمداوي في دراساته الرقمية الكثيرة عن القصة القصيرة جدًّا، ومنها بحثه الموسوم بـ(القصة القصيرة جدًّا: قضايا ومشاكل وعوائق) (٥). وقد طرح فيه بوضوح السؤال التالي: "هل القصة القصيرة جدًّا جنس أدبي حديث؟"، وأجاب بعد تقديم نظري عام بالقول: "هي جنس أدبي مستقل وخالص؛ مادامت ترتكن إلى أركان وشروط، فالأركان هي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عناصر ثابتة لا يمكن الاستغناء عنها، أما الشروط فهي ثانوية ومتغيرة ومتحولة، تشترك فيها مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى"(٦) . ولعل هذا الاتجاه هو الذي سار فيه أغلب الدارسين العرب، ونشير في هذا السياق -على سبيل التمثيل- إلى الملف الخاص الذي أصدرته مجلة (الجوبة) بعنوان: (القصة القصيرة جدًّا .. جنس أدبي جديد)(٧) ، كما نجد تصوراً مخصوصاً عند بعض الدارسين، يرى بمقتضاه أن السرد هو الجنس وما (القصة القصيرة جدًّا) إلا نوع: "في مجال الأدب يبقى السرد (جنس أدبي) [كذا] تنبثق عنه أنواع أدبية [رواية وقصة قصيرة وقصة قصيرة جدًّا]- ولكن أغلب النقاد والباحثين في مجال الأدب يتوقفون هنا، عند دراسة (الجنس الأدبي) و(النوع الأدبي)، خاصة نقاد القصة القصيرة، ولا يتعدونه إلى دراسة الفروع الأدبية تلك (الأنواع الأدبية)"(٨).

وثالث المسالك ذاك الذي يخرج القصة الومضة من حيز الجنس الأدبي؛ ليجعل منها شكلاً أدبيًّا. وينزع أصحاب هذا الرأي إلى القول بأن الإطار الأجناسي يضيق على القصة الومضة، ولا يستطيع أن يحوي التنوع الذي تنطوي عليه. وقد وجدنا هذا الرأي عند (دافيد لاقمانوفيتش/ David Lagmanovitch) في كتابه (القصة الذرية: نظريتها وتاريخها)(٩) ، ويبين فيه وجود منظورين في دراسة القصة الذرية: أحدهما المنظور الخارق للأجناس، ويحدّها بكونها شكلاً تخترقه أجناس متعددة، وثانيهما المنظور السرداني (narrativiste) الذي يعطي الأولوية للحبكة السردية وإن كانت مستترة.

ولعل (كريستينا ألفاريس) لا تخرج كثيراً عن المنظور الخارق للأجناس في دراسة لها عن (النفايات الحضرية والإنسانية المتشابكة، مخيال المدينة - الآلة في الأقاصيص ذات الثلاثة الأسطر)؛ فهي ترى أن هذا النوع من الكتابة يقوم على امتصاص بقايا النصوص الاجتماعية والإنسانية، وتحويلها من سياق المرجع إلى سياق الفن، تقول: "إن أقصوصة الأسطر الثلاثة- وهي أقصوصة مفرطة الإيجاز- تعيد صياغة حادث يومي، تبدو كما لو أنها الشكل الأدبي الأقدر على رواية الحدث لحظة وقوعه. وتلك الأحداث مآس عادية: كوارث طبيعية، عنف من كل قبيل (عائلي، حضري، هوسي، عسكري، إجرامي، انتحاري)، أنماط من الحوادث مختلفة، خصوصاً مع الآلات. وإذ تعيد الأقصوصة ذات الثلاثة الأسطر كتابة وقائع لغاية جمالية، فإنها ترتقي بالمأساة العادية إلى مصاف المأساة، أو (المأساة - الملهاة، أو الملهاة البشرية) الأدبية"(١٠).

وأجدني الآن إلى الرأي الثالث أميل؛ إذ تبدو لي القصة الومضة شكلاً أدبيًّا منفتحاً على نصوص الحياة اليومية أكثر مما هي جنس أدبي مستقل برأسه أو حتى جنس فرعي من أجناس القصة القصيرة. تلتقي هذه الملاحظة مع ما يتصوره المبدع أكثر مما تلتقي مع ما يحدّه الباحث؛ لذلك أعجبت بالحدس الإبداعي الذي جعل القاصة ليلى الأحيدب تقول: إن "القصة القصيرة جدًّا ليست طفرة جينية طارئة، هي شكل موجود عند أغلب من يكتبون القصة بنفس حديث"(١١). وهو رأي قريب مما عبر عنه الباحث المغربي عبد الغني فوزي في قوله عن القصة القصيرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جدًّا: إنها "كينونة وتقطيع خاص للأشياء والعالم، وهي بذلك مساحة مضغوطة بإمكانها استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى. هنا تبدو قصيدة النثر والأخبار والحواشي أقرب إلى شطآن بحرها، لكن بأي طريقة تربط هذه القصة الصلة وتخلق جدلها، لتبني حدها الخاص أو محمولها؟ أكيد، فالشعر يمنحها التكثيف والترميز والإيحاء، لكن ضمن شرط سردي بمختلف تلويناته، تكون معه مستلزمات الشعر كعلامات فارقة تغوّر اللغة وتقعّرها، وتخلق لها نفَسَها العميق. في هذا المقام تمرّ كل مكونات السرد من شخوص [كذا] وأحداث وإطارات، فتتخفف وتبدو معبرة بدورها عوض استقبال الأحداث والأفعال، كما أن الأمثال والحكم النابعة أساساً من التجارب ومحك الحياة، بإمكانها أن تخلق تعدد الروافد وتنويع نغمات القصة في حوار مقصدي مع النص الغائب، فالقصة ليست خبراً ولا نكتة...ولا مفارقة سارية في المخيال الجمعي، بل إعادة بناء واكتشاف جديد"(١٢).

الخصائص الجمالية:

لا يمكننا أن نحسم القول في القصة الومضة من جهة تصنيفها إلا اعتماداً على خصائصها الجمالية؛ وبناء على ذلك فقد قادني المقام الأجناسي الذي وضعت فيه القصة الومضة في دراستي السابقة إلى مأزق، وقعتُ في حبائله كما وقع فيه غيري؛ حين سعيت إلى استخراج المقومات الجمالية للقصة الومضة، اعتماداً على مقومات القصة القصيرة، فضبطت ستة مقومات، هي: التكثيف والشعرية والتخييل والرمز وأحدية الرؤية والمحاكاة الساخرة. وجلي أن عدداً من تلك المقومات موجود في القصة القصيرة، وخاصة منها التكثيف والشعرية والتخييل وأحدية الرؤية، في حين أن الرمز والمحاكاة الساخرة أكثر حضوراً في القصة الومضة، وإن كانا يظهران لماماً في نماذج من القصة القصيرة إجمالاً.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد وجدنا هذا التوجه عند جل من تصدى للقصة الومضة أو القصة القصيرة جدًّا بالتحليل، حتى إن المشهد ليختلط علينا أحياناً، فنظن أن الحديث عن القصة القصيرة لا عن القصة القصيرة جدًّا؛ وذلك بسبب التماهي بينهما في ذهن أغلب الدارسين، من ذلك- مثلاً- ما نجده في تعريف عمار الجنيدي، الذي جاء فيه: "يمكن تعريف القصة القصيرة جدًّا بالتعرف على ملامحها وسماتها ومميزاتها، فهي كجنس أدبي تمتاز بحجمها القصير من حيث عدد الكلمات واستخدامها لخصائص الإيحاء والتكثيف والتلميح والاختزال والإيماض والمفارقة والسخرية والقفلة الموحية بالدهشة"(١٣) . ولا يبعد هذا الرأي عن رأي يوسف حطيني، الذي يذكر للقصة القصيرة جدًّا خمس خصائص هي: الحكائية أو القصصية، والوحدة، والتكثيف، والمفارقة، وفعلية الجملة (١٤) .

أما أحمد جاسم الحسين (صاحب أول كتاب مفرد للقصة القصيرة جدًّا) فيميز بين أركانها، وهي عنده أربعة: القصصية، والجرأة، ووحدة الفكر والموضوع، والتكثيف، وتقنياتها وعناصرها، وهي في رأيه تسعة: خصوصية اللغة والاقتصاد، والانزياح، والمفارقة، والتناص، والترميز، والأنسنة، والحيوان، والسخرية،

والبداية والقفلة، وخصائصها وعوامل أدبيتها، وهي ستة: الطرافة، والإدهاش، والبناء المحكم، وعمق الأثر، والسرد المراوغ، والإيقاع القصصي(١٥). والمتأمل في هذه المقومات؛ لا يعييه أن يرى فيها كشكولاً من المواصفات التي توجد في أجناس أدبية شتى، ويعسر أن نجد لها موئلاً أجناسيًّا خاصًّا. ومهما يكن من أمر، فإن القسم الأكبر منها موجود في القصة القصيرة، ومن العسير علينا أن نرى فيه معقداً لخصوصية القصة القصيرة جدًّا.

إن تنزيلنا القصة الومضة في سياق الشكل الأدبي، لا في سياق الجنس الأدبي؛ سيعفينا من البحث في المضامين الخاصة بها، وسيعطينا- بدلاً عن ذلك - الفرصة للوقوف على مقوماتها الجمالية. ويمكننا في هذا الصدد أن نؤكد السمة الاختزالية للقصة الومضة، وهي سمة لا تقف عند حدود الكم، وإنما تتجاوزها إلى طبيعة الكتابة ذاتها وعلاقة النص بالقارئ وعلاقته بالعالم.

فمن جهة طبيعة الكتابة، تلتزم القصة الومضة بالتكثيف، وهو ما يترتب عليه أن الحذف (ellipse) والإضمار (paralipse) يضطلعان فيها بوظيفة بنائية(١٦). إن معنى هذا أن ما يمكن أن يوجد في الأجناس السردية المعروفة كالقصة القصيرة والرواية على سبيل الاختيار، يصبح في القصة الومضة شرطاً لا معدى عنه؛ إذ هو محدد بنائي أساس، فالقصة الومضة تفترض شخصية أو أكثر وحدثاً أو أكثر ومناخاً محدداً، ولكنها تسدل ستاراً شفيفاً على تلك الأركان، فلا تقول عنها إلا القليل، تاركة الجزء الأكبر طي الصمت. إن كتابة القصة الومضة تقوم على الإنقاص، أي: أنها تحذف من الكلام ما لا بد منه، راسمة إيماءات وتلميحات وإيحاءات وظلالاً؛ ومن هنا فإن القصة الومضة لا توجد خارج المسكوت عنه، إنها لا تقول ما تريد قوله، وإنما تومئ إليه من طرف خفي. وفي هذا المعنى يقول (فانسان باستين/ Vincent Bastin): "لما كانت الأقصوصة الذرية عملاً دؤوباً للاقتضاب والتقليم الأدبي؛ استوجبت جهداً مضنياً لإعادة الكتابة"(١٧) .

ومن هذا المنطلق ترسي القصة الومضة علاقة مخصوصة مع القارئ؛ إنها لا تخاطب قارئاً عاديًّا فتحاول أن تستدرجه بواسطة الإيهام والمشاكلة، وإنما تقدم إحداثيات متشظية وتطلب من القارئ أن يملأ الفراغات، اعتماداً على الآثار القليلة المرتسمة على سطح النص؛ بهذا يتضح لنا أن القول بأن القصة الومضة استجابة لعصر السرعة والاستهلاك رأي خاطئ. وكنت قد تحسست ذلك الخطأ في دراستي السابقة وجاوزته بما يمكن أن يكون من قبيل الجمع بين الماء والنار، إذ قلت: "إن القصة الومضة- وإن كانت منتوجاً سريع الاستهلاك من حيث القراءة- ضرب من الأحبولة المنصوبة للقارئ، تدعوه إلى التأني في الفهم وتقليب الرأي على وجوهه واستدعاء المسكوت عنه والدخول في علاقة حوار متميز مع النص"(١٨)، أما الآن فأنا أميل إلى القول بأن الأقصوصة الومضة رد على عصر الاستهلاك وإعادة اعتبار لدور القارئ الذي يغدو مطالباً ببناء الشكل الذي لا تقدَّم له منه إلا صورة هلامية مجتزأة. إنها بهذا المعنى تغيير للعادات القرائية، وإعادة اعتبار لدور القارئ حتى يفارق دور المستهلك السلبي إلى دور المنتج الفاعل. وإلى هذا

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

يذهب (لوران برتيوم/ Laurent Berthiaume)، إذ يقول: "في الأقصوصة الذرية يغلب المسكوت عنه على المقول، لا تقرأ الحبكة السردية التي تكاد تكون غائبة، بل يتصورها كل بحسب ذوقه ومن خلال مخياله"(١٩).

وبهذا نصل إلى علاقة القصة الومضة بالعالم؛ فهي لا تريد أن تعيد بناء كون مشاكل لعالم الشهادة، ولا تعنى بتقديم ديكور جاهز وشخصيات مكتملة، وإنما تورد مقطعاً خاطفاً من عالم باطني أكثر مما هو عالم خارجي شبيه بالذي يعيش فيه الناس. إن القصة الومضة لا تسير في سياق التمثيل، وهو السياق الذي ينخرط فيه السرد منذ سحيق العصور، وإنما تركب جواد السرد؛ لتحدث قطيعة مع التمثيل، وتنشئ خطاباً شعريًّا قائماً على الكناية أكثر مما هو قائم على التشبيه. وعلى هذا النحو، نجد أن الفكرة القائلة بأن القصة الومضة شكل أكثر مما هي جنس، تجد مسوّغاً لها في هذا الكسر المقصود للمنظومة الأجناسية وهذا الطموح الفذ إلى إنشاء علاقة تفاعلية مع القارئ.

إن هذه القراءة لخصائص القصة الومضة، تفتح لنا باباً جديداً لفهم خصائص هذا الشكل الأدبي الذي يمكن اعتباره من أحدث الأشكال وأقربها منا عهداً، غير أن أهم ما ينبغي التنويه به هو أن القصة الومضة أو القصة القصيرة جدًّا ما زالت بحاجة إلى تحليل ودرس، وهي في رأينا تعبير معاصر عن قدرة الأدب على الاستجابة لإيقاع التحوّلات، وسعيه الدائم إلى إيجاد حلول للقضايا الإنسانية والوجودية والفكرية والاجتماعية التي تطرأ على حياة الناس. ولئن كان حديثنا في قسمه الأكبر نظريًّا، فإننا ندرك تمام الإدراك أن مقابلته بالمنجز الإبداعي عامة والمنجز العربي خاصة، يمكن أن يعدّل بعض النتائج المتوصل إليها؛ ذلك أن ظاهر القصة الومضة، المتسم بالاختزال، ربما أغرى عددا من المؤلفين بتسورها دون أن يتخذوا العدة لذلك. ولعل ما حدث للقصة الومضة شبيه بما حدث لقصيدة النثر عندنا، وهو شاهد محزن على ما يمكن أن يقود إليه الاستسهال من نتائج وخيمة على القارئ وعلى الإبداع وعلى الفن وعلى الثقافة التي هي عماد البناء الحضاري للأمم؛ لذلك كانت المعالجة النظرية مرحلة ضرورية للوقوف على عمق هذا الشكل وطموحه. ولعل البحث يكتمل بالمعالجة التطبيقية التي ترصد الخصوصيات ودرجات العدول، وتكشف عن مدى قدرة الأدب العربي على الإسهام في بناء العالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحواشي:

(١) محمد القاضي، القصة الومضة ومقوماتها الجمالية، ضمن كتاب "إنشائية القصة القصيرة"، الوكالة المتوسطية للصحافة، تونس، ٢٠٠٥، ص ٢٢٥-٢٣٩.

(٢) م. ن. ص ٢٢٦.

(٣) Cristina Álvares. Nouveaux genres littéraires urbains. Les nouvelles en trois lignes contemporaines au sein des micronouvelles.

http://www.vincent-b.sitew.com/fs/Root/71xu8-cehum__simpomicro__cristinaalvares.pdf

(٤) م. ن. ص ١.

(٥) جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًّا: قضايا ومشاكل وعوائق،
http://www.doroob.com/?p=14155

(٦) م. ن. ص

(٧) مجلة (الجوبة)، ع ٢٧، ربيع ١٤٣١/٢٠١٠. وقد شارك فيه كل من: عمار الجنيدي وعبد السلام الحميد وليلى الأحيدب.

(٨) محمد سعيد الريحاني، القصة القصيرة جدًّا نوع أدبي وليد يوقع ميلاد فروعه القصصية الثلاثة، مجلة (الحوار المتمدن)، ع ٢٦٤٩، سنة ٢٠٠٩م.

(٩) Lagmanovitch. David. El microrrelato. Teoria y historia. Palencia. Menoscuarto. 2006.

ذكرته (كريستين ألفاريس) في دراستها المشار إليها آنفا.

(١٠) Cristina Alvares. Les débris enchevêtrés de l'urbain et de l'humain. L'imaginaire de la ville-machine dans les nouvelles en trois lignes.
http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/14527/1/interlignes.pdf

(١١) ليلى إبراهيم الأحيدب، نصوص تقودنا إليها الفراشات.. أسئلة في (تقليدية القصة القصيرة جدًّا)، مجلة الجوبة، ع ٢٧، ص ١٦.

(١٢) عبد الغني فوزي، تأملات في المشهد.. النفس العميق في القصة القصيرة جدًّا، مجلة الجوبة، ع ٢٧، ص ١٤.

(١٣) عمار الجنيدي، إضاءات لا بد منها في أفق القصة القصيرة جدًّا، مجلة الجوبة، ع ٢٧، ص ٧.

(١٤) يوسف حطيني، القصة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، ٢٠٠٤م، نقلاً عن جميل حمداوي: (مقومات القصة القصيرة جدًا عند يوسف حطيني).
http://www.aklaam.net/forum/showthread.php?t=48901

(١٥) أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا: مقاربة بكر/ دراسة نقدية، دار عكرمة للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧م.

(١٦) Cristina Alvares: Nouveaux genres littéraires urbains.

(١٧) Vincent Bastin: Pour une définition et une première défense de la micronouvelle française.
http://www.vincent-b.sitew.com/#MICRONOUVELLES.F

(١٨) محمد القاضي، القصة الومضة ومقوماتها الجمالية، ضمن (إنشائية القصة القصيرة)، ص ٢٣٩.

(١٩) Laurent Berthiaume: La micronouvelle. Breves litteraires. 74. p. 94.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصة القصيرة جدًّا
في أفق التعريف وتحليل النماذج

أ. د. حميد لحمداني - المغرب

شرعنا في الاهتمام بالقصة القصيرة جدًّا في المغرب والعالم العربي، سواء في إطار الحقل الجامعي أم خلال مشاركاتنا في الندوات أو اللقاءات الخاصة بالقصة القصيرة منذ سنة ٢٠٠٥م، وهكذا ألقينا العروض المتخصصة التالية:

(ظاهرة الق. الق. جدًّا في المغرب): يوم ٦ أبريل ٢٠٠٥م، وهو بحث أكاديمي في شكل محاضرة مرئية ومسموعة(1)، و أعدنا إلقاءه - بعد تطويره غير مرة - في لقاءات وندوات ومهرجانات أدبية متعددة، نذكر منها ما يلي:

- حلقة الفكر المغربي: سؤال الأدبية في المشهد النقدي، دار الثقافة، فاس. وكان عنوان المداخلة (الق. الق. جدًّا في المغرب: تأصيل أدبية نوع جديد (٢٧ - ٢٨ مايو ٢٠٠٦م.

- الملتقى الوطني الخامس للقصة، جمعية الفنانين للثقافة والمسرح، دار الثقافة، فاس، ٢١ أبريل ٢٠٠٧م.

- الملتقى الوطني السادس للقصة القصيرة بالمغرب: دورة إدريس الخوري، تنظيم جمعية النجم الأحمر للثقافة والتنمية الاجتماعية، أيام ٨ - ٩ - ١٠ مايو ٢٠٠٩م، بمدينة مشرع بلقصيري، المغرب.

- المهرجان الوطني الأول للق الق جدًّا، جمعية الأعمال الاجتماعية لموظفي وزارة الداخلية - جمعية جذور للثقافة والفن - مجلس جهة مكناس تافيلالت - المجلس الإقليمي والجماعة الحضرية لخنيفرة المغرب، أيام ٨ - ٩ - ١٠ أبريل ٢٠١١م.

هذا ما مكننا خلال هذه السنوات من تغذية الانتباه إلى هذا اللون القصصي الجديد الذي يمكن القول بأن له مع ذلك جذور قديمةٍ (غير مقصودة) في تاريخ الكتابة القصصية العربية والغربية على السواء، علما بأن كثيرا من أوجه الشبه قائمة بين الحكايات والنوادر العربية على الخصوص وأنماط القصة القصيرة المعاصرة. ونحن ننشر هذه الدراسة بعد مدة ليست بالقصيرة على ظهورها في الحلقات الدراسية والندوات المشار إليها؛ لضرورة الإشارة إلى مسار الاهتمام بفن القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي وفي المغرب على الخصوص، علما بأن هذا البحث ظل يخضع على الدوام للإضافة والتغيير. ونقر بأن المادة التي بين أيدينا - سواء ما يتعلق بالمعلومات النقدية والتاريخية أم ما يتعلق بالنماذج القصصية - تتجاوز بكثير ما هو ماثل في هذا البحث المختصر، ومع ذلك؛ فإن الجانب المتعلق

بتعريف القصة القصيرة جدًّا وتحديد خصائصها تم إظهاره هنا مستفيدين من ثلاثة مصادر أساسية:

- الدراسات النقدية السابقة في الموضوع.
- استنطاق واستجلاء الخصائص النصية من النماذج القصية المنشورة.
- الاستفادة الضمنية من النظرية العامة للسرد.

وليست غاية هذا البحث أن يقدم دراسة شاملة لواقع القصة القصيرة في المغرب والعالم العربي، ولكنه يريد فقط أن يثير – مجددا- الانتباه إلى أهمية هذا النمط القصصي وصعوبة المساهمة فيه وإلى الحاجة الماسة إلى عبقرية إبداعية خاصة تنقذ من يغامر في الكتابة فيه من السقوط المريع في مهاوي الابتذال والتردي.

تداول المصطلح:

عرفت السنوات الأخيرة رواجاً واسعاً لمصطلح القصة القصيرة جدًّا، في العالم العربي، وبالتحديد ابتداء من صدور كتاب نقدي في الموضوع بعنوان: القصة القصيرة جدًّا لأحمد جاسم الحسين من سوريا.

وقد ترسخ استعمال المفهوم أيضا أثناء اللقاءات والندوات المقامة حول القصة القصيرة جدًّا في سوريا، ابتداء من الملتقى الأول في دمشق سنة ٢٠٠٠م، وانتهاء بالملتقى الخامس الذي عقد خلال العام ٢٠٠٤م. وقد كان لأحمد جاسم الحسين إلى جانب باحثين آخرين دور أساسي في هذه اللقاءات.

وفي سنة ٢٠٠٤م أيضا صدر كتاب آخر في الموضوع للكاتب الفلسطيني المقيم بسوريا يوسف حطيني بعنوان: القصة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق.

المصطلح والخصائص:

لابد من الإشارة هنا إلى أن (الق. الق. جدًّا) كانت في العالم العربي تتجلى من خلال مصطلحات متعددة، منها: الشذرة، الومضة، الكبسولة، قصص صغيرة، أقصوصة صغيرة، القصة اللقطة، القصة البرقية... إلخ، لكن الغلبة في التداول آلت إلى مصطلح (الق. الق. جدًّا)، وهو المعتمد لدينا في دراستنا هذه.

بدأ المصطلح يروج باحتشام في الأوساط الثقافية المغربية، المهتمة بفن القصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة، وكان لمجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب فيما بعد دور أساسي في تداول المصطلح؛ إذ بدأ اهتمامها بفن (الق. الق. جدًّا) يتنامى، فأصدرت المجموعة في هذا الصدد كتابا ضم نماذج قصصية قصيرة جدًّا من المغرب وإسبانيا، وجاء تحت عنوان (ندف النار: مختارات من القصة القصيرة جدًّا في المغرب وإسبانيا). وهكذا فمنذ حوالي خمس عشرة سنة بدأنا نشهد ميلاد قصص مُبالغة في القصر تتراوح بين ثلاثة أسطر وخمسة عشر سطرا؛ إذا شئنا إقامة معدل عام للتحديد. ومع ذلك، نلاحظ أن معظم القصص التي لا تزيد عن صفحة واحدة تحسَب – غالبا – من هذا النوع.

استعمل أحمد جاسم الحسين في كتابه المذكور مختصرا لمصطلح (قصة قصيرة جدًّا) كالتالي: (ق. ق. ج). ونرى من الأنسب أن يشار إليه بحرفين مقرونين بالتعريف ليسهل استعماله في سياق الكلام، مع إتباع الحرفين بكلمة جدًّا كالآتي: (الق. الق. جدًّا)؛ لكي لا تلتبس هذه الصيغة مع كثير من المختصرات المستعملة في حقول ثقافية أخرى. ولا بأس أن ننكر المصطلح عند الحاجة كما يلي: (ق. ق. جدًّا)

أو نأتي بالجمع تعريفاً هكذا: (القصص القِ جدًّا)، وتنكيراً هكذا: (قصص ق. جدًّا). وسندأب على هذا الاستعمال في مجموع دراستنا هذه.

يشير أحمد جاسم الحسين في كتابه (القصة القصيرة جدًّا) المذكور إلى الخصائص التالية:

القصر الشديد، التكثيف، الاقتصاد اللغوي، المفارقة، الترميز، الانزياح، الطابع الإنساني، السخرية، التناص (ص ٤٢-٤٨ -٤٩ -٥٢).

معظم هذه الخصائص تشترك فيها (الق. الق. جدًّا) مع الأنماط السردية الأخرى؛ فالانزياح والنزعة الإنسانية والسخرية و التناص هي في الواقع خصائص مشتركة بين معظم الأجناس الإبداعية، وتبقى المسألة منحصرة بشكل نسبي في الخصائص الباقية، وهي: القصر الشديد واقتصاد اللغة والمفارقة، ومع ذلك فكل من حاول أن يكتب في مجال التنظير، لا بد أن يصف الجنس بكامل خصائصه الشكلية والدلالية، بغض النظر عن كون هذه الخصائص مشتركة مع الأجناس الأخرى، والأهمية كامنة في الوعي بهذه العلاقة التشاركية بين مختلف الأجناس الأدبية؛ وهذا ما يجعل أي تعريف أو تنظير إنما يكون نسبيًّا، ولذا ينبغي أن يبقى منفتحا على الفنون المختلفة وعلى ما يأتي به المستقبل من قيم جمالية ودلالية جديد.

بإمكاننا أن نضيف إلى التعريف السابق بعض ما نتج عن معاينتنا لعدد لا بأس به من النماذج القصصية المنشورة في العالم العربي؛ فنتحدث - مثلاً - عن الخصائص الإضافية التالية:

- الإدهاش:
- تحويل القصة إلى ما يشبه اللوحة التشكيلية أو المشهد المسرحي.
- إضعاف الحدث و المجال الفضائي لفائدة الواقعة أو الحالة.
- تحويل القصة إلى مجال لحضور الوعي الذاتي، أي: التعبير عن موقف محدد.
- توجيه النقد اللاذع لما يجري في الواقع.
- تصيد المواقف المأساوية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

توالى بعد ذلك نشر النماذج القصصية في المجلات والمواقع (الإلكترونية) ثم المجموعات القصصية؛ حتى تكوّن لدينا رصيدٌ كاف لقيام دراسة للظاهرة والتنظير لها، علماً بأن لدينا حتى الآن في مجال الدراسات والتنظير مقالات ومؤلفات قصيرة، تحاول القيام بهذا الدور، نذكر منها في المغرب ما يلي:

- المفارقة القصصية، محمد شويكة، ٢٠٠٧م.
- القصة القصيرة جدًّا، عدد ممتاز من مجلة مجرة، المغرب، خريف ٢٠٠٨م.
- القصة القصيرة جدًّا بالمغرب، المسار والتطور، د. جميل حمداوي، ٢٠٠٨م.
- القصة القصيرة جدًّا: قراءة في المتون، د. جميل حمداوي، ٢٠٠٩م.
- الماكرو تخييل في القصة القصيرة جدًّا ، عبد العاطي الزياني، ٢٠٠٩ م.
- القصة القصيرة جدًّا في المغرب: تصورات ومقاربات، د. سعاد مسكين، ٢٠١١م.
- القصة القصيرة جدًّا، نور الدين الفيلالي، ٢٠١٢م.

أما بالنسبة للدراسات المشرقية، فنشير - على سبيل المثال لا الحصر - إلى ما يلي:

- القصة القصيرة جدًّا، أحمد جاسم الحسين، ١٩٩٧م.
- القصة القصيرة جدًّا بين النظرية والتطبيق، يوسف حطيني، ٢٠٠٤م.
- شعرية القصة القصيرة جدًّا، جاسم خلف إلياس، ٢٠١٠م.

- شعرية الواقع في القصة القصيرة جدًّا، عبد الدايم السولامي، ٢٠٠٧م.

محاولة تعريف:

إذا ما حاولنا الاستفادة من مجموع تلك الخصائص السابقة (للق الق جدًّا)؛ فإننا يمكن أن نقوم بصياغة تعريف مرحلي، يكون بمثابة تركيب مركز لأهم الخصائص المذكورة، مع الإشارة إلى استفادتنا من خصائص كثيرة من النماذج القصصية المتداولة، مع اشتراط أن تكون قد حظيت باهتمام واسع، أو بدا لنا - حسب خبرتنا المتواضعة - أنها من أبرز العينات من الناحيتين الجمالية والدلالية. ولا يمكن اعتبار هذا التعريف نهائيًّا، ولكنه محاولة لوصف الحالة القائمة (للق. الق. جدًّا) في العالم العربي، علما بأن أيّ تعريف يُقدم من قبل المنظرين للفنون الأدبية، يخضع بالضرورة للمراحل الزمنية ولمستجدّات كل فن عبر التاريخ. ونصوغ الآن التعريف المقترح كالتالي:

(الق. الق. جدًّا) هي فن قصصي حديث النشأة والذيوع، له أصول قديمة عربية وغربية، يتميز بخاصية رئيسية هي القصر الشديد: من سطرين إلى حوالي خمسة عشر سطرا في الغالب، كما أنه فن يعتمد كثيرا على تقنية المفارقة وخاصيات: التكثيف والتوتر والاقتصاد في اللغة والسخرية والمباغتة والإدهاش، وتتحول فيه الكلمة إلى ركيزة أساسية، وغالبا ما ترسم (الق. الق. جدًّا) حالة محددة، أو موقفا إنسانيًّا مأساويًّا عميق الدلالة، أو نقدا لاذعا للواقع في إطار مختزل من الفضاء والحدث مع استخدام الرمز والميل إلى الطابع الغنائي أحيانا؛ وهي لذلك تعتمد في الغالب على صوت الذات المتكلمة صاحبة الموقف، كما أنها بمجموع تلك الخصائص تقترب من قصيدة النثر واللوحة التشكيلية والمشهد المسرحي أو السينمائي الخاطفين.

الق. الق. جدًّا والأشكال السردية والفنية الأخرى:

لا نريد أبدا في هذه الدراسة التطبيقية أن نجعل نصوص (الق الق جدًّا) ضحية للتطبيق النقدي، كما هو واقع في عدد كبير من الدراسات التي تبتعد عن دائرة نقد النقد لتهتم بنقد الإبداع، خصوصا تلك التي تنشغل بجانب واحد من بنية السرد (بنية المكان أو بنية الزمان أو البنية الوصفية... إلخ) حيث نراها تلجأ إلى تفتيت النص القصصي أو الروائي، وتقتطف منهما العبارات والنصوص التي تقوم بمهمة توضيح الظاهرة البنيوية أو المصطلح النقدي وتلغي دراسة النصوص بكاملها. صحيح أن الروايات البالغة الطول- على الخصوص- يصعب التعامل معها دون اختزال، لكن يمكن تناول العدد القليل من الروايات الذي يكون الناقد قادرا على استيعابه في دراسته؛ تفاديا لتحويل النصوص الإبداعية إلى ما يشبه (كائنات) التجارب المخبرية. سنحاول القيام بتحليل إجمالي للنصوص القصصية التي وقع عليها اختيارنا، مع التركيز في نفس الوقت على ما نود توضيحه في كل مرحلة من مراحل التحليل. و من حسن الحظ أن (القصص الق. جدًّا) هي أكثر النصوص السردية المناسبة للتحليل؛ بحكم القدرة الافتراضية لإمكانية استيعابها شموليًّا. هذا لا يعني بالضرورة أن جميع نصوصها قابلة للإدراك بسهولة؛ فهناك من جهة طبيعية النص ومدى تعقيد بنيته، ومن جهة أخرى ما هي مؤهلات القارئ أو محلل النص لارتياد معظم ما يفتحه من آفاق تأويلية؟

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

١ - العلاقة بالخبر:

علاقة (الق. الق. جداً) بالخبر هي علاقة عامة في الغالب؛ لأن الخبر متصل بمعظم أنواع الحكي. وهو يدل على الواقعة أو على ما وراء الواقعة أحيانًا، أي: على ما قد يُفهم من وراء الواقعة مما قد يوحي به المخبر نفسُه. وهذا الجانب الخفي في الخبر يشكل إحدى الخصوصيات الأساسية، أيضا (للق.الق.جداً) في الوقت الحالي؛ لأن المخبر فيها لا يريد فقط أن يقدم خبرا، بل أيضا تعليقا أو إيحاء أو أبعادا إنسانية ودلالية محتملة. تأتي أهمية الأخبار من مضامينها: هل هي أخبار مدهشة أو صادمة أو مفرحة، كما تتحدد هذه الأهمية من مجالها: هل هي ذات طبيعة شخصية أو اجتماعية أو إنسانية. وليست كل الأخبار التي تُنقل تثير فضول المتلقين؛ فإلى جانب طبيعة الموضوعات هناك الصياغة التي يُنقل بها الخبر، أي: زاوية النظر التي يتحدث بها السارد عن هذا الخبر، هذا الجانب مسؤول إلى حد كبير عن القيمة التعبيرية والجمالية، وعندما يرقى خبرٌ ما إلى مستوى فني مثير للانتباه؛ يكون قد تحول إلى عمل سردي أدبي له قيمة إضافية زائدة على مضمونه؛ لذا فالحدود بين الخبر والإبداع ليست قاطعة، قد يتم إبداع نص سردي لكنه عند التحليل النقدي العميق؛ يتبين أنه لم يبرح مجال الخبرية.

استطاع الخبر في بعض مراحل تطور الثقافة الأدبية القديمة في العالم العربي أن يحتل مكانة (أدبية) وينتقل من الحيز العام إلى المجال الأدبي الخاص، مع العلم أن مفهوم الأدب في ذلك الحين كان فضفاضا؛ لذا وجدنا بعض من له تخصص بدراسة الخبر في الثقافة العربية من يُنزِّله في مرتبة الكتابة الإبداعية[٢].

من خلال دراسة في الموضوع لمحمد القاضي المشار إليها في المرجع السابق؛ يتبين أن مجموعة واسعة من المصطلحات القديمة أو التي ظهرت فيما بعد، كانت تلتقي مع بعضها البعض أو ينوب بعضها عن غيره في الدلالة على المروي أو المحكي، وأهمها: الخبر والأسطورة والقصة و الحديث والنبأ والمثل، وهذه كلها واردة في القرآن الكريم، وظهرت مصطلحات أخرى بعد ذلك، كلها تلتقي أيضا بمعنى الخبر: السيرة والحكاية والسمر والنادرة و المقامة و القصة ثم الرواية... إلخ (ص: ٦٤)؛ لذا نرى أن الخبر حين اقترب في تاريخ الثقافة العربية من الأدبية؛ أخذ في التداخل مع الفنون الحكائية، وهكذا لم ينفصل مفهوم الخبر في هذه الثقافة عن مجالين: أحدهما شامل يسع – تقريبا – كل المعارف التي يتحدث عنها المرء إضافة إلى نقل وقائع التاريخ، والثاني يقترب كثيرا من مجال الأدب والإبداع ويشير إلى مضامين (حَدَثيَّة) إضافة إلى الحيل الفنية المستخدمة للتعبير عنها. هذا في نظرنا هو مضمون الخلاصة التي توصل إليها الباحث المشار إليه في كتابه (الخبر في الأدب العربي) حين قال:

((والذي يبدو للناظر عند مقابلته بين هذه الألفاظ التي استعملت في سياق الدلالة على فنون القص أن التمييز بينها تمييزا قاطعا، باترا، يشبه أن يكون أمرا يُطلب فلا يدرك؛ ذلك أننا إن غضضنا الطرف عن الاختلاف الطارئ على لفظ (الخبر) في مختلف وجوه استعماله، بدا لنا أن ضبط الحدود الفاصلة بينه وبين ألفاظ (القصة) و (الحديث) و (الحكاية) – إن وجدت بينه وبينها حدود فاصلة حقًّا – دونه خرط القتاد. وبيان ذلك أن الخبر ظل في مختلف الفترات لفظا متعدد المعاني، له في النحو معنى، وفي البلاغة معنى، وفي علوم الحديث معنى، وفي التاريخ

معنى، وفي الأدب معان...)) ص ٨٩.

وصل الخبر كما أشرنا في الثقافة العربية إلى مرحلة مهمة، انتقل فيها من مجرد نقل مجريات الواقع إلى الخروج أحيانا عن الواقعي أو المعقول إلى شبه الوهمي أو الأسطوري؛ وهذا ما أتاح له الإشارة إلى المحتمل أو المتوقع. (المرجع المذكور، ص٦٩٥)، وهذه هي النقطة الحاسمة التي بدأ فيها الخبر بالاندماج في المتخيل السردي الإبداعي.

في أحاديث الطرائف العربية القديمة التي عادة ما تُدرج في أخبار الشعراء والملوك ووجهاء القوم وعامتهم، نجد أمثلة شيقة، تحمل علامات البنية الخبرية، وتمتلك في نفس الوقت من الطريف والمدهش ما يجعلها تستحق أن تُدرج في بلاغة الخطاب السردي؛ وهو ما يسمح لنا أن نقارن بين النوادر والطرائف وبين بعض أنماط (القـ. القـ. جدًّا) في الوقت الحالي. ونأخذ المثال التالي من أخبار القضاة؛ لنتلمس من خلاله بعض الخصائص المشتركة:

((قال الشعبي: كنت جالساً عند شريح، إذ دخلت عليه امرأة تشتكي زوجَها وهو غائبٌ، وتبكي بكاء شديدا؛ فقلت: أصلحك الله، ما أراها إلا مظلومة، قال: وما علمُك؟ قلت: لبُكائها، قال: لا تفعل؛ فإن إخوة يوسف جاءوا أباهم عِشاء يبكون وهم له ظالمون))(٣).

يحتوي هذا الخبر على الأركان الأساسية (للقـ. القـ. جدًّا):

- الاختزال النسبي للحدث.

- الاهتمام بالحالة الإنسانية المحدودة (حالة المرأة الباكية) التي تبدو وكأنها مظلومة.

- الحوار المقتضب الذي يتأزم معرفيًّا لا حدثيًّا؛ لأن الحوار يجري حول صدق المرأة أو بهتانها.

- النتيجة المدهشة غير المتوقعة من خلال تقديم الدليل المفحِم، وهو دليل نصي وعقلاني في نفس الوقت.

- قصدية القصة، بتأكيد أهمية من لهم الخبرة بأحوال الناس وأفضلهم القضاة؛ لتجاربهم المتكررة مع الناس في منازعاتهم.

يرتفع المنسوب الأدبي في موقعين ضمن هذا الخبر المقتضب:

- في الحوار الجدي حول وضعية المرأة، وهو حوار يعتمد على بلاغة الإيجاز في الكلمات الدقيقة من حيث المدلولات.

- في تضمين الآية القرآنية، وهذا يمثل قيمة تعبيرية بلاغية عالية الدقة والاختزال في العبارة، إضافة إلى الغزارة في المعاني: ((لا تفعل، فإن إخوة يوسف جاءوا أباهم عشاء يبكون وهم له ظالمون)). لقد أضفت هذه الآية جمالية ملحوظة على الخبر، خصوصا أنها جاءت في نهايته؛ وهذا ما يترك الأثر الحسن عند السامع أو القارئ.

وورد في كتاب (البصائر والذخائر) لأبي حيان التوحيدي الخبر التالي:

((قال أشعب: جاءتني جارية بدينار وقالت: هذه وديعة، فجعلته بين ثني الفراش، فجاءت بعد أيام وقالت: ناولني الدينار، فقلت: ارفعي الفراش وخذي ولده، وتركتُ إلى جنبه درهما، فتركت الدينار وأخذت الدرهم، وعادت بعد أيام، فوجدت معه درهما آخر، فأخذته وعادت الثالثة كذلك، فلما رأيتها في الرابعة؛ بكيتُ، فقالت: ما يبكيك؟ فقلت: مات دينارُك في نفاسه، قالت: سبحان الله! أيموت الدينار في النفاس؟ قلت: يا فاسقة، تصدقين بالولادة ولا تصدقين بالنفاس))(٤).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هـذا الخبر القريب من فن القصـة لـه كثير من الميـزات؛ تجعله مؤهـلاً لتمثيل النموذج السـردي المصوغ بطريقة تشخيصـية عالية المهارة مع الحرص على خدمة هدف متصـل بالقيم الإنسانية، حتى ولو كان ذلك قد تم بوسائط تخييلية خداعية. كل هذا في سـياق روح النكتة التي لم يؤثر وجودُها قط على هدف الرسـالة القيمي، ليس من السهل أن نثبت الهدف الإيجابي للقيمة الإنسانية في هذا الخبر؛ لأنه مبني على شخصـية تاريخية معروفة بمكرها، لكنها شخصية تقوم في نفس الوقت بمهمة إيجابية في الكشـف عن أطماع ونقائص البشـر وزلاتهم؛ لذا يُقبل الجانب السـلبي لهذه الشخصـية من قبل القراء، باعتباره جزءا أساسـيًّا من المستوى التخييلي في الخبر، أي: أنه مجرد آلية سـردية لها أهداف تتجاوز تكوينها الخاص؛ إذن فالأهم هو ما ستنتجه هذه الآلية، لا ما هي عليه في ذاتها.

لهذا السبب؛ سيجد معظم قراء هذا الخبر أنفسَهم يقفون رغماً عنهم مع أشعب ضـد المرأة التي صـدَّقت بسـهولة أن دينارها ولد لها الدراهم ولم تصدق بعد ذلك أن الدينـار مات وهو يلد الدرهم الأخير. القارئ يعرف جيداً أن أشـعب محتال وأن حصته في هذه اللعبة (القذرة) أكبر من حصة المرأة، لكن مع ذلك فالمرأة هي التي تبدو وسط هذا العالم الافتراضي مدانة في المقام الأول.

الذي سـهل هذا الانحراف التأويلي هو خاصية التبئير التي مارستها الخصوصية التأليفية للخبر نفسِـه على المرأة وجشعها؛ حيث بدا أنها تتغابى في البداية ما دامت تربح كل مرة درهماً عن دينارها المودع لدى أشعب، ولكنها تصحو فجأة من تغابيها؛ لأنهـا فقدت الدينار. القارئ اسـتمرأ لعبة التخييل القائمة على تصـديق الخرافة، وهي لعبة خيوطها الكاملة في يد السـارد أشـعب، وبعد أن استمرأ القراء هذه اللعبة (الشيقة) واندمجوا فيها بالمعنى الفني، تأتي المرأة في النهاية وتُفسدها، هنا ستكون إدانتها حتمية من الجانب القيمي؛ لأنها كانت جشـعة، ومن الجانب التخييلي؛ لأنها أفسدت العقد التخييلي الذي انطلق منه السارد أشعب عندما نصب في بداية الخبر شَـرَكيْن: أحدهمـا تخييلي موجه أساسـاً للقراء، والآخر مدلولي موجه لشخصـية المرأة حين اسـتدرجها؛ فقبلت بولادة الدرهم من الدينار، وقبلت أيضـاً بالفرضـية التخييلية لفائدتها الخاصة.

السـارد أخرج نفسه من نطاق من التبئير السـردي بسهولة؛ لأنه هو مالك زمامه منـذ البدايـة؛ ولأنه أبعـد عن نفسـه (تمويهيًّا) التـورط في اللعبة، حين لم يتسـلم الدينار ولم يصـف نفسه يستولي عليه؛ فالمرأة جاءت ووضعت الدينار بنفسها تحت اللحاف، وهي التي كانت تأخذ كل مرة درهما وتنتظر المزيد، إذن فالمرأة تبدو خلال الخبر وكأنها هي التي تخادع نفسـها منذ البداية وتسـتغبي السـارد وقراء الحكاية على السواء.

الخلاصة أن الخبر في الثقافة العربية تحول إلى بنية إبداعية تمثيلية حقيقية لها وظيفة محددة في سـلم القيم الاجتماعية. ونحن نجد (الق. الق. جدًّا) في عصـرنا الحـالي تقوم بنفس هذه الوظيفة، لكن بوسـائل تخييلية وفنيـة أكثر تقدما وتعقيدا مما كانت تملكه الأخبار والنوادر في الماضي.

على أننا قد نصادف بعض النماذج المعاصرة في (الق. الق. جدًّا) التي لا تستطيع أن تُخرِجَ نفسـها من نطاق الدائرة الخبرية الضـيقة إلا بصعوبة. يحضرني هنا ما يكتبه جبير المليحان من السـعودية وخاصـة في قصصـه الق جـدًّا، المجموعة تحت عنـوان (قصـص صـغيرة)(٥)، إذ إن أغلبها لا يوفر الحيل الفنيـة اللازمة لإخراج

المحتوى القصصي من صورته الخبرية المباشرة. قصة واحدة فقط أثارت انتباهي في هذه المجموعة، جاءت كالتالي:

((منيرة تلوّح بيدها؛ مودعة زوجها، تبتسم وهي تربط حزامها وحزام صغيرها، متجهة بسيارتها من الرياض إلى الدمام، شعرُها يلعب به الهواء)). (المرجع المذكور، ص ١٤).

يأتي تأكيد خبرية هذه القصة من النص الموازي مباشرة؛ حين وضع الكاتب بنفسه إشارة شارحة في الهامش: ((منيرة: واحدة من السيدات اللائي قدن سياراتهن في الرياض)). (هامش المرجع، ص١٤).

إذن فالمسألة تتعلق بخبر له سند مرجعي مباشر. وهو في هذه الحالة ينقلنا مباشرة إلى الأخبار الفعلية التي تداولتها الصحف والمواقع (الإلكترونية) حول تحدي بعض النسوة السعوديات لقانون منع المرأة من قيادة السيارة في هذا البلد. وحينما يكتب مبدع (ق. ق. جدًّا) عن الحدث ويخبر به بالطريقة المباشرة التي رأينا؛ فهو من ناحية يركب موجة الخبر الصحفي مثلما تركبه الصحافة عادة، فليس له من فضل زائد فيه على إعادة الإخبار، ومن ناحية ثانية لا يمكن أن تُقرأ قصته أو تفهم بشكل واضح إلا مصحوبة بالمعلومات المرجعية المشار إليها في الهامش؛ هذه القصة إذن هي مجرد كتابة خبرية مرهونة باللحظة التاريخية وبالمعلومة المصاحبة للنص. ومن أهم خصائص الإبداع الفعلي أن يكون مكتفيا بنفسه في قراءته وتأويله، وقد رأينا أن الخبر المدروس- سابقا - حول أشعب والمرأة صاحبة الدينار لم يكن - رغم خبريته - محتاجا في تحليله وتأويله إلى سند مرجعي واقعي؛ وهذا يعني أنه استطاع أن يتحدى طابعه الخبري، ليصبح مادة إبداعية حية.

العبارة الوحيدة التي يمكنها أن تخرج قليلا قصة (منيرة) عن خبريتها المباشرة، هي قول السارد في نهاية القصة: ((شعرها يلعب به الهواء)) كناية عن امتلاكها لناصية حريتها كما يبدو لنا. ومدلول اللعب في حد ذاته هنا قوي إلى حد كبير، خاصة أنه مرتبط بكشف الشعر في بيئة محافظة تمنع ذلك بشكل تام. ومع ذلك، فهذه الإشارة وحدها لا تكفي في فن جديد معقد محفوف بالمخاطر والمزالق الفنية، بحيث لا يجني فيه من لا يملك قدرة فائقة على المناورة الإبداعية إلا الخيبات المتكررة والخسارات الفادحة.

٢ - أثر النكتة والطرفة:

تلتبس (الق. الق. جدًّا) في وقتنا الحالي - أحياناً - بالطرائف والنكت. والواقع أن كثيرا من النماذج تنزلق إلى مجال النكتة، مبتعدة إلى حد كبير عن المدلول الإنساني العميق؛ لأنها تغلب الإضحاك على رسم المواقف المأساوية في مجرى حياة إنسان العصر الحالي. ويمكن القول بأن (الق. الق. جدًّا) إذا لم تكن ناجحة في التغلب على جانب الإضحاك؛ بتذويبه في مواقف قادرة على الجمع بين الملهاة والمأساة -كما يحدث في المسرح البريختي مثلا- فإنها تنتهي إلى الفشل الذريع، وستتحول إلى مجرد نكتة محكية في غير سياقها الصحيح.

ونلقي هنا إطلالة تحليلية على (ق. ق. جدًّا) بعنوان (احترام) لفاطمة بوزيان من المغرب؛ لنتبين الحالة التي يستحوذ فيها الإضحاك على مجموع الأبعاد الدلالية الأخرى في النص القصصي:

((سأل أمه كيف جاء إلى العالم

أجابته:

كنتَ بيضة جلستُ عليها، فقسّت وخرجتَ أنت منها
فكر الولد في أمه الدجاجة وأبيه الديك والكتكوت الذي كأنه
ضحك وازداد احتراما للدجاج))(٦).

هذه القصة أولاً مبنية بطريقة تلغرافية؛ لأنها حذفت كثيراً من الروابط، وهي ثانيا ذات بناء متلبس بالإضحاك. وإذا فُهم منها مدلول آخر؛ فهو يقع في مرتبة ثانية، أي: مرتبة معنى المعنى، وهذا يتطلب جهداً من القارئ الحصيف الذي ينجح في التغلب على بعد الإضحاك وتخطيه إلى أبعاد أخرى أكثر عمقاً.

ذلك أن تهرب الأم من قول الحقيقة فيما يتعلق بسؤال الولد واستغراب الولد من كون أمه أصبحت دجاجة وأبيه ديكا وهو كتكوتا؛ يدل على أن الولد فطن إلى غرابة التفسير الذي قدمته له الأم، غير أن القارئ العادي يمكن أن ينجذب إلى مجال النكتة؛ فيعتقد أن الولد (أبله)، ولذلك انطلت عليه الخدعة وازداد احتراماً لأمه الدجاجة، لكن القارئ الحصيف سيتغلب على مسار النكتة في القصة؛ ويفهم مسألة احترام الولد للدجاج بشكل عكسي، أي: أن الولد (عاقل حصيف)، وهو قد ازداد احتراما للدجاج؛ لأن تفكير أمه ومنطقها لا يمكن أن يقترفه حتى الدجاج. وهذا يعني إعلان الولد بداية توقفه عن احترام أمه؛ بعد أن قدمت له هذا التفسير (البعيد عن الواقع)، الذي استهدف استغفاله وهو ليس بالغافل. رغم وجود القارئ الحصيف، فإن هذه القصة تظل (ملوثة) بالنكتة، وقد لا يُقبل تأويلها بهذه الصورة؛ لأنه ليس هناك دلائل أخرى نصية، كافية لتعزيز هذا المعنى الايجابي، وهكذا تكون الكاتبة قد حكمت على بقاء قصتها مهددة في قيمتها الإبداعية والدلالية بنكهة النكتة الظاهرة فيها. وهذا لا يعني أن النكتة ليست لها قيمة تذكر في حياة الإنسان، بل لها مجموعة مع الوظائف في المجتمع، كما أن لها نكهتها الإبداعية الخاصة، لكنها من حيث العمق الفلسفي والقيمة الإنسانية تبدو مختلفة التكوين والأبعاد؛ لأنها تخرج أحيانا عن نطاق القيم الإنسانية.

ولعل الكاتبة تنبهت إلى أن قصتها لا تضمن قيمتها الاعتبارية لدى القراء؛ فعمدت إلى إدخال بعض التغييرات الطفيفة على الصياغة في الاتجاه الذي يعزز المعنى الإيجابي الذي أشرنا إليه، ويكتم أنفاس النكتة فيها؛ لفائدة التساؤل والحيرة أمام تعذر المعرفة. جاء هذا التغيير حين نشرت مجموعتها القصصية: (ميرندا)، سنة ٢٠٠٨م. (مرجع مذكور في الهامش السابق) وشمل التغيير عبارتين في القصة:

كنتَ بيضة
كانت هناك بيضةٌ
ضحك وازداد احتراماً للدجاج
ازدادت حيرته وازداد احترامه للدجاج

فعبارة "ازدادت حيرته" عززت عدم اقتناعه بالجواب، وأكدت أن احترامه للدجاج لا يعني شيئاً آخر غير سقوط الأم في دونية لم يكن يتوقعها.

يُفترض أن لا يحصل تغليب الإضحاك في (الق. الق. جداً) على جدية الموضوع؛ ما دامت النكتة تمنح لنفسها كثيرا من الحرية في مجال خرق القيم واستجلاب لذة المرح في المقام الأول.

سنجد الروائي الكبير نجيب محفوظ على شموخه في الإبداع السردي يُوقعُ إحدى قصصه الق. جداً في كتابه السردي القيم (أصداء السيرة الذاتية) في الالتباس مع النكتة، وهو ما لم يكن متلائماً مع الاتجاه الذي سار عليه في كامل قصص المجموعة،

جاءت قصته بعنوان: (المليم) كما يلي:

((وجدت نفسي طفلاً حائراً في الطريق، في يدي (مليم) ولكني نسيت تماماً ما كلفتني أمي بشرائه، حاولت أن أتذكر ففشلت، ولكن كان من المؤكد أن ما خرجتُ لشرائه لا يساوي أكثر من مليم)) (٧).

فإذا ما استطعنا أن نتغاضى عن النكتة الماثلة في العبارة الأخيرة- وهي تدفعنا إلى الابتسام على الأقل- فقد نفكر في حيرة الطفل وفي انشغاله بهمومه الطفولية والتلهي عن المهمة التي كان قد أنيط بها من قبل الأم، بمشاهدة العالم الخارجي الذي يمثل بالنسبة لكل الأطفال في هذه المرحلة مجالا للاكتشاف والمتعة. كل هذا العالم الطفولي البريء يحضر أمام القارئ، لكن الكاتب خلق تمركزاً دلاليًّا حول قيمة المليم، وسحب بذلك انتباه القارئ من وضعية الطفل باعتباره طفلاً إلى مجال الإضحاك. هناك إمكانية تأويلية أخرى لإنقاذ هذه الخاطرة من الضياع في النكتة، لكنها ليست مضمونة مع ذلك في تخليصها تماماً من وضعيتها المذكورة، فقد يقول بعض القراء بأن الكاتب وجه الاهتمام إلى حالة فقر العائلة - هذا يبدو صحيحا- لكننا قد لا نصل إلى هذا الفهم الاجتماعي إلا بعد أن نكون قد ضحكنا أولا. هذه هي المشكلة الحاصلة في هذه القصة الشذرة.. الإضحاك أولا..

كثيراً ما تنزلق القصة بكامل بنيتها ومدلولاتها نحو عالم النكتة المتداول سلفاً في الوسط الاجتماعي، وهذا ما نجده ماثلاً بشكل مباشر في (الق. الق. جدًّا) التالية للقصاص المغربي مصطفى الغتيري، وهي بعنوان (ثورة):

((أطلت زوجة الحاكم من شرفة قصرها..
رأت جحافل الشعب ثائرة
سألت وصيفتها قائلة:
لماذا يفعلون ذلك
أجابت الوصيفة:
إنهم يطالبون بالخبز، لقد أنهكهم الجوع
مستغربة تساءلت زوجة الحاكم:
ولم لا يأكلون الحلوى؟)) (٨).

كثيراً ما تكون هناك إبداعاتٌ جماعية وشعبية مجهولة المؤلف، وهناك أحياناً تساهل في استغلال المتداول الشعبي وتحويله إلى إبداع عن طريق إعادة الكتابة بالوسيلة الإنشائية الخاصة لمدونه، وقد يبدو لأي كاتب يخطو في طريق هذه المحاولة أنه أصبح متمكنا من حقوق التأليف؛ ما دام قد تدخل بجهد الصياغة وطريقة الأداء التعبيري. نعم، قد يكون هذا صحيحاً إلى حد ما، لكن المدلولات المتداولة تبقى دائماً قادرة على الانفلات من جميع محاولات (تحفيظها)؛ فالذاكرة الجماعية لا تنسى متنها إلا بعد تقادم طويل المدى، وبالنسبة لمضمون هذه النكتة، يستطيع القارئ الحالي بسهولة أن يتذكر رواية أخرى لنفس مضمونها، تُستبدَل فيه على الخصوص كلمة (الحلوى) بعبارة: (كعب الغزال) كما هو معروف وشائع عند الجميع في المجتمع المغربي على الخصوص. التساؤل المطروح هنا: إلى أي حد يمكن لصياغة أدبية خاصة- ترتكز على مضمون نكتة متداولة سلفا- أن تحقق الإدهاش المطلوب في نماذج (الق. الق. جدًّا) في وقتنا الحالي؟ علماً بأنها خارجة منذ البداية عن نطاق اللامتوقع، المسؤول في الغالب عن إحداث الدهشة عند القراء؛ فهل نتصور إمكانية وجود أدب له حظ من الاعتبار دون أن يكون قادراً على إثارة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فضولنا و إعجابنا؟

في حـالات قليلة جدًّا يستطيع الكاتب أن يبدع (القـ. القـ. جدًّا) وفي تضاعيفها ما يمكن اعتباره نكتة أو نادرة، دون أن يضحي بالعمق المعرفي والإنساني، ودون أن يخرج عن نطاق الجد. في هذه الحالة كثيراً ما يتحول (الإضحاك) إلى (سخرية) بناءة، تراعي الحفاظ مع ذلك على جميع القيم الإنسانية، كتبت السعدية باحدة (ق. ق. جدًّا) بعنوان: (الحكامة الـج....):

((يَنظر مليًّا إلى رسم كاريكاتوري على جريدة ويبتسم:
حذاء الوزارة على رأس النيابة، حذاء النيابة على رأس المدرسة
حذاء المدرسة على رأس الأب... فإذا بحذاء الأب كاد يَقتلع رأسه:
نوض تحفظ آلمسخوط))[٩].

في البداية يمكن أن تكون هذه القصة فعلاً تشير إلى مرجع كاريكاتوري حقيقي، لست شخصيًّا متأكداً من ذلك، وفي حالة ما إذا كان الأمر كذلك؛ فقد كان من الضروري الإشارة إلى هذا المرجع الكاريكاتوري؛ لأن معظم النص القصصي هو بمثابة ترجمة لذلك الرسم، ومن حق المبدع الأصلي أن يكون اسمه حاضراً حتى في ترجمة عمله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى - إذا ما انتقلنا إلى دراسة المحتوى- فإن العبارة الدارجة في نهاية النص تستأثر بالاهتمام؛ لأنها تعكس اللامتوقع الذي تحدثنا عنه سابقا، فمع أن الكاتبة قد تكون استفادت من رسم كاريكاتوري حقيقي؛ فإن هذا الرسم لا يمكن أن يصل في درجة تداوله بين الناس إلى مستوى النكت الشائعة؛ ولهذا السبب وجدنا قصة الكاتبة تحتفظ بقوتها الإدهاشية دون أن يغيب الطابع الساخر، الماثل في السلوك الأهوج للأب الذي كاد أن يقتلع رأس ابنه بضربة حذائه. يتحول الإضحاك هنا بالضرورة إلى سخرية؛ لأن الحالة مأساوية بكل المقاييس، ما دامت تشير إلى الطفولة المهدورة الكرامة، وترتفع درجة المأساوية عبر سُلم إداري كامل، مهمته الأساسية المفترضة هي التربية، إنها لغة الحذاء التي تتكلم على مستوى الوزارة والنيابة والمدرسة والأب. بهذه الطريقة؛ تمكنت الكاتبة - أو تمكن مبدع الكاريكاتير؛ إذا كان موجوداً بالفعل - أن تجعل السخرية في خدمة المدلول التربوي والإنساني، ما دامت القصة تفضح هذا السلوك. ولعل البعد السياسي يطل علينا من عنوان هذه القصة الذي لم تتمم كلمته الثانية؛ لغرض إثارة فضول القارئ وجعله يجتهد قليلاً في التأويل. العنوان يحيل إلى مصطلح متداول في المجال السياسي والإصلاحي في البيئة المغربية على الخصوص، وهو (الحَكامَة)، إنه مرتبط بحسن التدبير والمراقبة والتسيير، وغالبا ما يُقرن بكلمة تقويمية، فيقال (الحكامة الجيدة)، وحين تُبتر الكلمة الواصفة ولا يُحتفظ منها إلا بحرفين من بدايتها مع ثلاث نقط؛ للإشارة إلى الحذف: (الـج...) فإن افتراضات البدائل المحتملة لقراءة العبارة ستتوسع كثيراً، لكن ذلك لن يحدث إلا في الاتجاهات المعاكسة لمعناها المتداول في الواقع؛ حسب ما يقتضيه السياق الخاص للقصة: الحكامة الجائرة / الحكامة الجاهلة / الحكامة الجانحة / الحكامة الجائحة / الحكامة الجرداء / الحكامة الجدباء...إلخ

ما يُلزم القارئ بالقيام بتأويلات سلبية هو الحالة التي آلت إليها سياسة (الحكامة) في المجال التربوي على مستوى عالم النص ونتائجها الكارثية على النشء.

هكذا نرى كيف أمكن تكثيف الدلالات السياسية والتربوية الكبرى - بما في ذلك

تشييد بناء السخرية والنقد السياسي - من خلال عدد من الجمل المقتضبة. وقد لعب التصوير في هذه (الق. الق. جدًّا) دورا أساسيًّا؛ فالضرب بالحذاء له دلالة (الإهانة) أو (القهر) أو هما معا. فإذا كانت الإهانة متواترة في سلم إداري كامل، فما الذي سينتج عن ذلك في النهاية؛ لن تحدث إلا الكارثة، وهذا ما حصل رمزيًّا من خلال مأساة الطفل التي تشير في حقيقة الأمر إلى مأساة أكبر، وهي مأساة الأجيال الصاعدة.

من الأكيد أن كل ما قيل ليس سوى تأويلات محتملة للنص، لكنها مبررة في جانب كبير منها بمعطيات نصية، ثم بمعطيات ثقافية خاصة، ومعطيات الواقع التربوي والسياسي المغربي؛ بحكم أن الكاتبة تنتمي لهذا المجتمع، وتعبر عن همومه المتداولة؛ بدليل الإشارات النصية المذكورة، وأهمها مصطلح (الحكامة) المتداول بإسهاب في الخطابات السياسية والصحافية المغربية.

٣ - أثر اليوميات والمراسلات القصيرة:

عالم اليوميات والمذكرات مليء بالملاحظات العابرة واللقطات السريعة ورصد المفارقات والمواقف المبهرة، هذه الخصائص هي ما يشكل نقط التقاطع الأساسية بين أدب اليوميات وفن (الق. الق. جدًّا). وفي يومنا الحالي أصبحت المراسلات القصيرة والأخبار المقتضبة المنقولة عبر الهاتف أو بواسطة البريد (الإلكتروني) طاغية في التداول اليومي، وإذا ما أرادت القصة أن تكون ابنة عصرها؛ فعليها أن تتكيف مع الواقع وأن تسير بسرعة إيقاع العصر وأن تركب لغة الاختزال وتقدم الأفكار والمعاني في أقل قدر من الكتابة. لا شك أن الإنسان منذ أن اخترع التلغراف؛ بدأ يفكر جيدا في كلفة الكلام الكثير. التفكير في هذه الكلفة تقوى مع ظروف العصر الحالي، على أن الإنسان نفسَه لم يعد قادرا على الإنصات لتفاصيل الحياة اليومية، لقد تكفلت الروايات والقصص الواقعية سابقًا بإطلاعه سابقًا على أسرارها وتقوت معرفته لاحقا بوسائل الاتصال التلفزي والسينمائي وجاء (الإنترنت) الذي تحول إلى أكبر ذاكرة معلوماتية رهن كل فرد في كل يوم وكل ساعة وكل دقيقة؛ هذا ما جعل كثيرا من الفنون تلجأ إلى الاختزال والتلميح أكثر من التصريح. إن (الق. الق. جدًّا) تشكل أبرز مثال على تلاؤم فن من الفنون مع مقتضيات عصره، وهي لم تفرط - رغم قصر حجمها ورغم لغتها التلغرافية - في خصائصها الإبداعية والإنسانية. وسنلاحظ في النموذج التالي ما هي الطريقة التي تكيفت بها اللغة القصصية الجديدة، فحذفت معظم روابطها؛ لتؤدي وظيفة (التواصل) الإبداعي في عصر الكتابة الإبداعية المعاصرة. ما عاد هذا التفكك اللغوي ممجوجا؛ إذا ما كان ما وراءه يستحقّ أن يذكر في سجل الإبداع ودلالات التجربة الإنسانية، جاءت قصة (في الحركة... دمار) للكاتبة المغربية السعدية باحدة كما يلي:

((التقيا هادئين....عاشا ملتحمين
أدمت ظهرهما ضربات السنين...
تحرك...
حركته ماء
تحركت...
حركتها هواء
التقت الحركتان... رُجَّت الأرضُ تحتهما...
أحدثا التسونامي... جرف الآن والمافات

أطلت... أطلا... على الآتي...

وجدا...

عشهما...

خرابة للبوم والغربان)) (١٠).

هذا التقطيع اللغوي يُعبِّرُ عنه في لغة النقد العربي الحديث بـ (الشذرية) أو التشتيت، وقد يكون شكليًّا ودلاليًّا، ولكنه هنا لفظي وتركيبي في المقام الأول وبعد ذلك دلالي؛ لأن ما ترتب عن تفكيك البنية التركيبية واللفظية هو نتائج مدلولية كارثية في حياة الشخصيتين (هو وهي)، إنه التشتت باعتباره حصيلة الملفوظ المتصدع منذ البداية.

نلاحظ خلو النص من الروابط اللغوية، ما عدا في الجملة الأخيرة التي تطلبت حضور الواو الرابط؛ للدلالة على استواء حالة الكارثة واستقرارها، حُذِفَتْ بعضُ أفعال الكينونة، رغم أنها ركن الوجود:

تحرك.......... حركتُها هواء

تحركت... [كانت] حركتها هواء

تفكيك الرصيد المعجمي وغياب الروابط وأفعال الوجود؛ أدى بالضرورة إلى تفكيك العبارة، وتفكيك العبارة؛ قاد إلى الكارثة.

تُتْرَك مهمةُ تفصيل الحكاية في هذه القصة التلغرافية لمخيلة القراء، وستكون لديهم فرصة لملء نقط فراغها بكل ما عَلق بأذهانهم من ذكريات وتجارب وأخبار الخصام بين الأزواج في الحياة وفي الجرائد.

وما نحصل عليه في النهاية من هذه القصة الواحدة هو على مئات القصص المفَصَّلة في أذهان القراء. مهمة الفراغ المرسوم في الكتابة بنقط الحذف المتعددة هو توريط القراء المحتملين في الحكاية وجعلها قصَّتَهم الخاصة؛ لأن مخيلتهم ستتكفل حتما بملء بعض الفراغات أو معظمها عبر مسار القراءة القصير، وستكون الحكاية بقدر ما هي قصة الكاتبة، هي قصة قُرَّائها، ولِمَ لا؛ فهُم أيضاً سيكتبونها أو قُل إنها ستُكَمِّل كتابة نفسها فيهم.

لا بد من الإشارة إلىَ البعد الاجتماعي المأساوي في هذه القصة، وهو ماثل في تهدم حياة بكاملها بين اثنين عاشا ملتحمين طويلاً في كنف الهدوء والوئام. كثيراً ما عبرت (الق. الق. جداً) في المغرب والعالم العربي على السواء عن القيم الإنسانية، حين ترسم المآسي وتحاول جذب القراء إلى (فضيلة) الإحساس بمرارة الأوجاع الإنسانية.

هناك ما هو ملفت في استخدام العبارات وما يحدث بينها من تعارض أو تضاد يعمل على تشيد المدلول المأساوي في النص، فالمقارنة تبدو أساسية - مثلاً - بين العبارتين التاليتين:

حركته ماء

حركتها هواء

لكي نفهم هذا الصدام التشخيصي بين الماء والهواء؛ لا بد أن نستحضر الأبعاد الثقافية المتعلقة بهما، فحركة الماء تجمع بين بعد الحياة وبعد الكارثة أو الموت، سفينة نوح - على سبيل المثال - كانت المنقذ من كارثة الماء وهي فناء الكائنات على وجه الأرض.

الهواء له نفس البعدين؛ فهو ضروري للحياة، ولكنه يمكن أن يتحول إلى دمار في

الريح الصرصر، هذا فضلاً عن أن صفة الهوائية للمرأة تعني عدم الاستقرار في العواطف وركوب النزوات.

٤ – توظيف الكائنات الحية:

لا يخفى أن قصص الحيوان و الهوام الأخرى – كالنملة على سبيل المثال –كانت في الغالب موجهة بفكرتين في الحكي القديم:

- انتقاد الواقع وإصلاح عيوبه.
- توفير شروط التشويق بالنسبة للقارئ، أي: إحضار واحد من أهم العناصر الجمالية للحكي، وهو عنصر التمثيل الترميزي.

ولا نعتقد أن (الق. الق. جدًّا) تختلف كثيرا في نوعية علاقتها بقصص الحيوان عن الفنون القصصية الأخرى قديما وحديثا، مثل النوادر العربية التوجيهية و الأقصوصة والقصة القصيرة. وسنرى في قصص الأطفال – على الأخص– أن المسألة أخذت أيضاً بعداً تربويًّا تعليميًّا، لكنَّ منحَ أدوار تمثيلية لكائنات غير إنسانية في (الق. الق. جدًّا) أصبح مُوجَّهاً أساساً للقارئ الراشد؛ فدورها يشبه إلى حد كبير دور قصص ابن المقفع، مع فارق واضح في الحجم ووسائل الأداء الفني.

نجد لدى الكاتب المغربي عبد الله المتقي (ق.ق.جدًّا) مكثفة الصياغة بعنوان (اختناق ذبابة)، استخدم فيها التمثيل الترميزي المشابه لقصص الحيوان، كما اعتمد– إلى حد كبير– على عنصر المفارقة مع إحضار البعد الإنساني والتربوي، لكن القصة مع ذلك مصوغة بغير قليل من التعقيد؛ مما يدل على أنها تخص القراء الراشدين في المقام الأول:

((الذبابة تحلق بالقرب من النافذة، حتى إذا تعبت وجدَتْ نفسَها تحط على مخدة ما، حينها تقلب الطفل في فراشه، تنصل من سرواله المبلل وفاحت رائحة نتنة.

تشممتْها الذبابةُ باحتراس، مدَّت لسانها ثم
شرعت تلعق بشراهة.
ثمة يدٌ تفتح باب الغرفة
ثمة رجلٌ تركل الطفل
وثمةَ رائحة عطر تُغرق الغرفة.

شعرت الذبابة بالغثيان يدفعُها إلى الاختناق، اقتربت من النافذة، التفتت بحنق إلى تلك المرأة العطرة ثم خرجت للشارع))[١١].

التعارض القائم في هذه القصة بين النتانة والعطر، وبين الذبابة والمرأة له دور رئيسي في تحريك أسئلة ما حول الدلالات الخلفية للنص، كما أن قلب الوضعية المعتادة: (إنسان يحتقر ذبابة إلى وضعية غير معتادة: ذبابة تحتقر إنسانا) يعمق البعد الانتقادي لسلوك المرأة تجاه الطفل، وهنا بالذات يكمن المدلول الإنساني والتربوي، لكن كل المعاني تبقى في حيز الاحتمال لا غير.

تقوم القصة بكاملها على المفارقة الدالة؛ فأن تكون إنساناً ومعطراً ليس دائماً دليلاً على أنك أرقى من ذبابة، وجعل الذبابة هنا تتكلم و تحنق على المرأة هو مجرد تقنية تمثيلية؛ لتسريب موقف الكاتب الضمني من سلوك المرأة تجاه الطفل الذي من المفروض أن يتلقى الرعاية وليس الركل من المرأة ذات المظهر المتحضر والمَخْبَر المتخلف.

هذا يؤكد أن (الق. الق. جدًّا) في العالم العربي التي وظفت الحيوان أو الكائنات

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأخرى، جعلت من أولوياتها الدفاع عن القيم الإنسانية ومحاولة المشاركة الفعالة عن طريق الكلمة المبدعة؛ لتغيير السلوك البشري السلبي.

في نماذج قصصية أخرى يتم توظيف (الكلب)؛ لما له من ارتباط بالإنسان، ولما يحمله من دلالات (منحطة) في الثقافة العربية على الخصوص، وأحيانا تستغل – تخييليًّا – صفاته الحميدة، وأهمها (الوفاء)؛ لبناء الدلالات الرمزية في النص، هذا ما نجده ماثلاً في (ق. ق. جدًّا) لمصطفى الغتيري، حاول من خلالها أن يثير أسئلة حول الواقع السيئ، لكن بطريقة إيحائية تعتمد أولا على نباهة القارئ وثانيا على استحضار ظروف الواقع الاجتماعي المعيش.

تصور هذه (الق. الق. جدًّا) وعنوانها: (الكلب) رجلاً يتبنى كلباً كان يعيش متسكعا، لكنه أحكم وثاقه؛ فلم يتقبل ذلك، وظل هائجا، متوترا، فأطلق سراحه وتركه يعود إلى تسكعه، لكن ((لم يمض زمن طويل حتى عاد الكلب هادئا مستسلما، وأمام ذهول صاحبه؛ توجه – مباشرة – نحو وثاقه))(١٢).

هذه القصة تثير تساؤلات كثيرة، وهي قابلة لنقاش حاد حول موضوع الحرية والقيد والواقع العنيف الذي يدفع حيواناً إلى العودة راضياً وطائعاً إلى قيده. لا بد من تحويل مدلول التخييل في هذه القصة إلى وضعية الإنسان في الواقع، فهو مخير بين وضعين مأساويين أحلاهما مر – كما يقال – في الحالة الأولى يفقد كرامته وهو طليق، وفي الثانية يفقد حريته وهو قانع بالفتات. تطرح هذه (الق. الق. جدًّا) سؤالا متعلقاً بما هو الجانب الذي تم استثماره في هذا الكائن الأليف؛ هل الوفاء أو (الوضاعة)؟ نستطيع أن نستبعد الدلالة الثانية؛ لأن القصة لا تشير إلى أي مؤثرات سياقية تؤكدها، بينما يبدو كأن الكلب عاد إلى صاحبه بحكم الوفاء، وهو طبيعة (كلبية) أصلاً، لكن يمكن تأويل هذا الرجوع بأنه كان اضطراريًّا؛ لما عاناه الكلب في الخارج من شراسة الكلاب الأخرى. هنا تأخذنا القصة بالضرورة إلى توسيع مجال التأويل؛ ليشمل حياة المجتمع الإنساني التي لا تخلو – أحياناً – ممن يمكن وصفهم بالكلاب الشرسة، هل يكون الكاتب فكر في جميع هذه الدلالات التي تحدثنا عنها؟ المهم أننا حاولنا القيام بتأويلات افتراضية؛ بناء على ما تقدمه هذه (الق. الق. جدًّا) من معطيات سيميائية، دالة إيحائيًّا على كل ما قدمناه من تأويلات.

سنجد القاص محمد شويكة يوظف نفس الحيوان في مجال آخر وبطريقة مباشرة تحمل بعض (العنف المقصود) في الكتابة السردية، بدأت القصة هكذا:

((زعموا أن كلبا كتب قصة.. على إثر ذلك دار نقاش طريف بين الناقد وصديقه القاص بشكل لطيف))(١٣).

المهم أن الناقد في القصة يبين مزالق الكتابة القصصية من ناحيتين:

- ناحية الكتابة في حد ذاتها، حينما تصبح سطوا وقرصنة، وتهويلاً كلاميًّا.

- ناحية أخلاق الكاتب وسلوكه كما تتجلى في المتاجرة بالمجاميع. ابتزاز الأصدقاء، (ص ٤٠).

يتحول استخدام الكلب إلى شتيمة مباشرة بالوضاعة لممارسات من هذا النوع في مجال الكتابة القصصية، لكنها من حسن الحظ لم توجه إلى أسماء مذكورة، وهذا يعني أنها موجهة لمن يهمه الأمر. المشكلة أن من يهمهم الأمر من الكتَبة الموصوفين بهذه الصفات قد لا يشكون أن الكلام الوارد في هذا النص القصصي لا يعنيهم، وإنما يعني غيرهم، ومع ذلك فقد يحدث أن يكون لديهم نوع من التغابي عن فهم المقصود، لكن مدلول القصة قد يحدث أن يظل يحفر في أذهانهم و(ضمائرهم)

وربما تستيقظ هذه الضمائر وتعذبهم هذه الكلمات؛ فيقلعون يوماً عن سرقة أعمال غيرهم، و يستبدلون بسلوكهم الطفيلي الاعتماد على أنفسهم عبر سهر الليالي.

هذا العنف المقصود الذي نجده في بعض قصص محمد شويكة موجَّها إلى بعض كتاب القصة، راجعٌ إلى ما تشهده الكتابة القصصية في الوقت الحالي، وخاصة فن (الق. الق. جداً) من تساهل لدى كثير من المقامرين بالكتابة الأدبية؛ وهذا ما يُفسر ما لدينا من ركام من الكتابات التي تقرأها، فتحس أنها تؤذيك: لغوياً (كثرة الأخطاء)، ورؤية (ضحالة التفكير)، وتركيباً (غياب الملمح الجمالي). ومع ذلك ترى المدون أو المسود لا ينقطع عن الكتابة ما دام يحضر اللقاءات ويشارك في الحوارات، مستأنساً بأمثاله، هذا في نظر الكاتب هو الدافع الذي جعله يكتب أحياناً قصصاً مُدببة؛ من يلمسها وهو على ضعف قد تدميه أو تسبب له خسارة فادحة في المزاج، وربما في أوهامه المستقبلية التي كثيراً ما صدق أنها حقائق ثابتة. تحول القاص في نظر شويكة إلى ((وكالة للسلف بالفائدة ... أو المتاجرة بالمجاميع أو ابتزاز الأصدقاء أو وضع الكلام الغليظ داخل المتون أو على ظهرها أو الركوب على المشاريع التي بناها الآخرون)). (ص ٤٠). شويكة يقول في هذه القصة: المقالة النقدية كلاماً أكثر قسوة، عندما تسلح بأسلوب (عدم اللياقة)؛ نكاية في هذا النوع من المتطفلين على ميدان الإبداع القصصي. لا تختلف (الق. الق. جداً) هنا عن النقد اللاذع الذي يرى أن القصة في هذه الحالة ينبغي أن تتجرد من حليتها الأدبية، فهي لا تليق بمن تتحدث عنهم وهي بكامل زينتها. هذا شكل جديد من الكتابة القصصية يتخلى عن أسلوبيته وشعريته عن سبق إصرار من أجل أداء مهمة شبه (قذرة) فرضتها (قذارة) الفعل المشين الذي يقترفه هؤلاء في حق الإبداع القصصي. لكن، هل على الأدب أن يتخلى بالضرورة عن قدر من قيمه المألوفة؛ لكي يُدافع عن القيم المدوسة؟

سنرى في قصة أخرى لكاتبة مغربية توظيفاً مُوفقاً لصورة (الفأر) المتسلل الذي يريد أن ينجو بنفسه كما لو أنه أحس بأن مصيدة تتربص بعنقه. هذا بالذات ما صورته الزهرة رميج في (ق. ق. جداً) تحمل عنوان (الفأر)، والاستخدام لهذا الحيوان (الحقير) في بعض الأوساط الاجتماعية والثقافية جاء أيضاً ترميزيّاً، فهناك طفل ذكي ينتهز فرصة تكريم صديق أبيه في لقاء عام؛ ليكشف خيانته لصداقة والده بالتحرش بأمه التي بدا أنها استجابت لهذا التحرش، وبذلك أحس بأنه فقدها، وحمَّل مسؤولية ذلك لهذا الشخص المُكرَّم؛ قائلاً أمام الملأ: ((إني أكرهك، أكرهك؛ أنت من حرمني من أمي)) (١٤).

لم يكن أمام هذه الشخصية المحتفى بها إلا أن تسللت هاربة من القاعة حيث ((صاحت امرأة كانت تجلس قرب الباب: "يا إلهي! فأر مرّ بين قدميّ!")). (ص، ٥١).

الغاية الأساسية من مثل هذه القصص الق. جداً هي إدانة الأخلاق المنحطة لبعض الأنماط البشرية التي تدوس كل القيم المعتمَدَة في الواقع، وتهدر كرامة الآخرين. ومن الملاحظ أن القصص الق. جداً في العالم العربي على العموم اتجهت نحو هذا الهدف الأساسي الأخلاقي في معظم نماذجها الموفقة؛ ولعل ذلك يرجع إلى ما تتعرض له الكرامة الإنسانية في شتى المجالات والمواقف من إهدار منهجي، والأمر لا يقف عند العالم العربي، فالعالم الحالي بما يشهده من حروب ومجاعات وهجرة وهيمنة الشركات العالمية الكبرى وخضوع القيم لمنطق الربح و الخسارة؛

جعل الإنسان معرضاً أكثر للمظالم، وساهم الأفراد أنفسهم – أحياناً – في تقوية الاتجاه نحو السخرية من القيم واعتبارها خياليًّا، إنسانيًّا، عديم الفائدة. وكان لا بد أن يأتي رد الفعل المضاد من الإبداع السردي الذي تكيف مع ظروف العصر ومقتضيات الإيجاز والسرعة؛ ليعيد إقامة بناء صرح القيم. أحسنُ من عبَّر عن مشاركة البشر في دوس القيم الإنسانية بمختلف أنواع السلوك الشائن القصاصة الأردنية بسمة النسور في (ق. ق. جدًّا) كتبتها بألياف المعاناة اليومية، عنوانها: (بطالة):

((قعد إبليس مكتوف الأيدي، حائراً بما سوف يفعله في أبدية سوف تطول، وقد أيقن أنّ البشرية استغنت عن خدماته، بعد أن سطت على ملكيته الفكرية!)) (١٥).

في نفس الاتجاه يرسم سمير مرتضى صورة قاتمة عن السلوك البشري اليومي بما يعبر عن فساده وتفسخه:

((خرجتُ من بيتي ذاك الصباح وأنا أحمل سعادة الكون إلى أن ركبت الحافلة.. جلس بجواري رجل أخذ يدخن بشراهة.. صفعني على وجهي بدخانه.. بصق في الأرض.. أخذ يشتم الدنيا وسكانها.. غادر الحافلة بعد أن لكزني في كتفي.. بقيت مكاني أحاول إحياء صباحي الجريح)) (١٦).

٥- علاقة (الق. الق. جدًّا) بالشعر:

يدفع الحس الإنساني القصاصين الجدد إلى تصيد المواقف والدلالات الشعرية في قصصهم الق. جدًّا. وهناك من يعتقد أن الفن القصصي الجديد يجسد بخصوصياته البنائية موقفا شعريًا؛ وهذا ما يجعل مقارنته أيضا بقصيدة النثر مستحضرة على الدوام، ودلالة ذلك أن الشعرية لا تتجسد في هذا القص بالضرورة من خلال الزخارف أو الصور الاستعارية والكنائية، بل هي حاضرة أيضا باعتبارها موقفا أصيلا تمتلكه الذات في مواجهة العالَم.

من النماذج الملتبسة بقصائد النثر، نجد القصة التالية لأحمد زيادي بعنوان: (أحلام العصافير):

((كنت عصفورا بكل ما يتطلبه العصفور من مقومات الطيران والشدو والحب، طرت بعيدا في سماء خضراء ووردية، واجتزت غابات بألوان الفصول، واتخذت شرائط ألوان الطيف أوسمة وحلقت عاليا فوق الربى والجبال والبحيرات والبحار.. وأحببت.. أجل أحببت وبنينا عشنا الوثير قشة قشة، وأثثناه بيضا بهيًّا، وتعهدنا الفراخ حتى درجت وشدَتْ، وطارت وأحبت.. بيد أني في غمرة انتشائي تفقدت ريشي.. لم تبق منه ريشة واحدة تسعف ذاكرتي المثقلة بأحلام العصافير)) (١٧).

فبالإضافة إلى الطابع الشعري، والتعبير عن هموم الذات، نجد استخدام المفارقة بين: (كنت عصفورا و أحلام العصافير)، ولا يغيب في هذا النص البعد الإنساني الماثل في دورة العمر الضائعة. وهذا النوع القصصي يبدو ملتبسا-كما نرى- بقصيدة النثر. تعتمد جمالية النص على المعطيات الشعرية التصويرية في المقام الأول، وبعد ذلك يأتي إيقاع الكلمات والجمل، مع استعمال السجع الخفيف الذي لا يعيدنا إلى الأساليب المثقلة بالمحسنات اللفظية، بل يبتكر سلاسة أسلوبية جديدة، تنتقي من الكلمات ما لا يتعثر فيه اللسان من حيث اختيار الحروف المتقاربة المخارج.

وكثيرا ما اعتبرت بعض اللقطات الشعرية مجرد قصص ق. جدًّا؛ نظراً لاعتمادها على الطابع السردي، من ذلك بعض الشذرات الشعرية لأحمد مطر،

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

نذكر منها -على سبيل المثال- ما يلي:

(كنا أسياداً في الغابة
قطعونا من جذورنا.
قيّدونا بالحديد، ثمّ أوقفونا خدماً على عتباتهم.
هذا هو حظّنا من التمدّن.)
ليس في الدّنيا من يفهم حرقة العبيد
مثل الأبواب!(١٨).

يتفاعل الحدث السردي في هذا المقطع من خلال الحكي الموجود بين قوسين، ويروي فيه الشاعرُ مأساة الزنوج -إذا ما اعتمدنا على المؤشرات السيميائية النصية الدالة- حينما كانوا أسيادَ أنفسهم في مجاهل إفريقيا، ولكنهم عذبوا وهُجّروا وتم استرقاقهم. هذه المأساة قد تُروى وتُسمع، ولكنها لن تفهم في عمقها المأساوي. لكن هنا في هذه (القصة القصيدة) تقابل اللوحة السردية بما يمكن أن يرفع بُعدها المأساوي إلى درجته القصوى، وهو تشخيص (معرفة) الأبواب؛ فما معنى هذا الكلام؟

إن منح الصفة التشخيصية للأبواب؛ يُعطيها قدرة فائقة على الإحساس بمرارة العذاب الذي لقيه الإنسان المستعبد، قدرةً تتجاوزُ إمكانيات الإنسان نفسه؛ لذا عليه أن ينصت لما ترويه الأبواب عن حرقة العبيد.

من أين تأتي أهلية الأبواب لهذه المعرفة الاستثنائية بعذاب المسترقّين؟ نرى أنها تأتيهم من منظور المعطيات النصية من ناحيتين:

- كون الأبواب قد قطعت -هي الأخرى- من جذورها، ونشرت بالحديد، ودُقّت بالمسامير وبُرّزت وحنطت في مواضع ثابتة وحركة مجيء وذهاب في نصف دائرة أبدية.

- كونها شاهدة على وقوف العبيد أمامها، تسمع لأنينهم وشكواهم بالليل والنهار.

فهل يستطيع الإنسان أن يعرف مأساة المسترقين كما تعرفها الأبواب؟

نجد نفس الطريقة في الجمع بين الشعري والسردي في نطاق الشذرة التعبيرية المعتمدة على الإيقاع في ما كتبه سامي دقاقي في ديوانه: (الكتابة من نقطة التلاشي)، حيث يقول في إحدى شذراته:

((حين كنت مقيداً إلى الصخرة
(ودائما ما أكون كذلك)
لم أفكر في النسر
الذي يمزق كبدي
ولا في شدة الألم
أو زمن العذاب
وإنما فكرت في قدر الصخرة
التي ستظل تحملني))(١٩).

أستطيع القول أولا أن إيقاع هذا المقطع السردي الشعري ليس له رنين، على خلاف ما هو معهود في الشعر وكأن الشاعر يوقع هنا بمطرقة خشبية على جذع شجرة وليس على صفيح نحاسي؛ لأن اللحظة الموصوفة تتلاءم مع ارتكاسة اللحن وانكفائه جافًا على دواخل الذات المتألمة إلى حد أنها أشفقت على الحجر الذي يحملها. هذا الصوت الإيقاعي المكتوم يناسب التعبير عن هذا العذاب المهول، ثم

إن حظوظ هذه المقطوعة من الرمزية كافية لخدمة الغرض المأساوي إلى حد الفناء الصوفي في كنه الألم. يتخلق المدلول العميق للعذاب من المقارنة العكسية بين الذات والصخرة من حيث القدرة على التحمل، وهذا ما يمثل مفارقة تزيد تقوية درجة احتمال الذات بالقياس إلى احتمال الصخرة، على خلاف ما هو معروف واقعيًّا. يقع في الجانب الآخر من هذه الصورة الشعرية المعقدة تسريب ألم الذات إلى الصخرة، فهي حاملة للذات وحاملة لأوجاعها في نفس الوقت. لم يكن في الإمكان جعل هذا المدلول المتشابك مقبولا لو لم يتم تحويل الصخرة إلى كائن له أحاسيس. تتجسد إذن أمامنا في هذا النص القصصي الشعري القاسي أسطورة (سيزيفية) معكوسة، (فسيزيف) هنا لا يحمل الصخرة، ولكن الصخرة هي التي تحمله وتنوء بثقله وبعذابه.

هذا النوع من الحكي الشعري البعيد في الدلالات الرمزية يبقى حاملاً لكثير من إمكانيات التأويل الدلالي، تماما كما كانت ولا تزال الأساطير القديمة قادرة على أن تحيا بمعانيها الملائمة في كل زمان ومكان. وعصرنا هذا -بما فيه من آلام مبرحة- يجد معناه بسهولة في تضاعيف العالم التخييلي لهذه القصة الق. جداً؛ فهي أصدق تعبير عن واقعه المأساوي.

كتب قاص مغربي آخر هو فوزي بوخريص (ق. ق. جداً) عنوانها: (قناع)، استخدم فيها -إلى حد كبير- لغة تلغرافية دالة على التكثيف، وصور فيها أيضا فزع الإنسان الضعيف أمام الحقيقة المرعبة التي تختفي عادة وراء الأقنعة:

((كان اللقاء في مكان مقفر، كنا وحدنا، فكان الحب ثالثنا: الإحساس بالامتلاء، البوح الهامس والإنصات إلى إيقاع القلبين و إلى حديث العيون. فجأة، وبحركة خفيفة، انتزعت طقم أسنانها، كاشفة عن وجهها الآخر، بدت تشبه كائنا خرافيًّا. اختلط كل شيء في رأسي؛ فأمسكت بالأرض. بفم أدرد صاحت: إيه، فين الغزال؟ فعدوت هاربا مثل حيوان صغير استشعر خطرا وشيكا)) [٢٠].

الطابع الشعري الملحوظ في بداية القصة يُبعدها عن السقوط في النكتة، ويقوي بعدها الإنساني في هذا الجزء الأول منها على الخصوص. تعتمد القصة أيضا على المباغتة والإدهاش، وهو ما يُحدث مفارقة بين الجو الرومانسي الحالم في البداية وبين منطقة الفزع والرعب التي دخلت فيها الذات وسرقت منها حلمها الشعري الجميل، هذا فضلا أن القصة تلامس موضوعا مرتبطا بالعصر الحالي الذي يصبح فيه كل شيء قابلا للتزييف، حتى صورة الإنسان تخضع لمنهجية الخداع. صحيح أن القصة تجنح إلى المبالغة، فالإبداع دائما يُهوّل الوقائع ويرسمها بصورة صادمة؛ لكي يجعلها تُدرك في صورة جديدة وكأننا نقف على حقيقتها لأول مرة، لكن الصورة المرسومة لزيف حقيقة الكائن، تعد صالحة للتعبير عن حالات المبالغة في التنكر وإخفاء الحقائق.

٦ - توظيف الرمز والإيحاء والحلم:

معظم القصص الق. جداً ذات القيمة الفنية والدلالية تميل إلى استخدام الإيحاء والترميز؛ وهذا ما يقربها من الوظيفة الشعرية. ومن القصص التي تتخذ فيها الذات موقفا يحضر فيه العنصر المأساوي والبعد الإنساني عن طريق الإيحاء والترميز، نجد هذا النموذج لعبد الله المتقي، تحت عنوان (الحذاء الأمريكي):

((قال قيس لليلى العامرية: القمر يتدلى من سقف وجهك، قطبت العامرية وجهها، رنت إلى القمر، وشهقت من الحزن، ثم انسحبت وهي تفكر في حذاء

(أرمسترونغ) الذي داس القمر)) [٢١].

مدلول (الحذاء الأمريكي) في هذه (الق. الق. جداً) يتجاوز نطاق دلالة الاستكشاف العلمي الذي يوحي به اسم رائد الفضاء؛ لذا فالقصة تحرض القراء على استحضار الدور الأمريكي ومآسي التاريخ المعاصر في آن واحد، كما أنها تعمق المأساة؛ بجعلها ذات أثر رجعي، فحتى ليلى العامرية - التي لم يكن في علمها أصلاً وجود أمريكا ولا رئيسها- تشكو من الحذاء الأمريكي!

الإيحاء في هذا النص يكمن في الصورة غير المألوفة والغريبة التي رسمها الرجل لوجه ليلى (القمر يتدلى من سقف وجهك) قياساً على تدلي المصابيح الكهربائية المعتمة من سقف بيتٍ عتيق. كل العناصر تم تشويهها في هذه الصورة بشكل مقصود، فما عاد الوجه وجهاً وما عاد القمر قمراً، هذا ما يفسر غضب ليلى العامرية، لكنها مع ذلك لم تعد تؤمن بأن القمر لا يزال يحتفظ بضيائه الفضي، ما دام الحذاء الأمريكي قد داسه. هذه (الق. الق. جداً) ذات بعد سياسي وحضاري بامتياز؛ لأنها بهذا المثال الترميزي استحضرت الماضي والحاضر على السواء، وأثارت بشكل إيحائي مشكل السياسة العالمية الجائرة التي تتخذها بعض الدول الكبرى. إنها قصة مشحونة بالإدانة لقسوة السياسة المعاصرة ونتائجها الكارثية على الحب والسلم والحياة البسيطة التي تعود إلى سالف الزمن، حيث كانت قصة حب عارمة تتشكل بين قيس وليلى وغيرهما، وكان وجه القمر سليماً من تشوهات الغزو ذي الأهداف النفعية في المقام الأول.

فيما يخص توظيف الحلم، نجد أمثلة متعددة تَستخدم فيها القصصُ أبعاداً تسمح بإعادة النظر إلى مشاكل الواقع أو التنبيه إلى عناصر الخطر أو فك مغالق القضايا النفسية المعقدة. في هذا الصدد كتبت ماجدولين الرفاعي (الق. الق. جداً) التالية وهي بعنوان (بكاء):

((هدهدته كثيرا.. وضعت رأسه على صدرها وضمته بحنان فائق.. ما بك يا صغيري؟

أعطته بعض الدواء لعله يرتاح دون فائدة.. ازداد صراخه حدة.. حبيبي.بيبي.. ما بك يا صغيري؟ قررت أخيرا أخذه إلى الطبيب.. أيقظها رنين الهاتف.. تلفتت حولها وتذكرت دموعها التي جفت على أهدابها وكلمات جارتها: أنت عاقر..عاقر)) [٢٢].

الاستماع إلى خبر يقول لنا: "هذه المرأة عاقر" قد يؤلمنا، لكنه حينما يُحكى بمثل هذه المقدمة الحلمية التي لا نعرف في البداية أنها حلم، وإنما نكتشف ذلك في نهاية القصة؛ يجعلنا لا نتألم فقط، بل نعيش المأساة وكأنها تعنينا مباشرة. سنعرف إذن في النهاية أن كلمات الجارة هنا كانت رصاصية، وأنها هي التي زعزعت كيان المرأة بعد اكتشافها هول مصابها التي أنزلته الأقدار عليها، وأن هذا هو الذي جعلها تهرب بنفسها إلى عالم الحلم، لكن صوت الكلمات الرصاصات لا يزال يطن في الأعماق .

بعض الصور التي تجود بها قرائح كتاب (الق. الق. جداً) في العالم العربي، تعمق هول الصدمات الآتية من الأخبار الصادمة، فعلى شاكلة ما وجدنا في النص السابق، نجد في القصة الموالية خبراً من النوع المروع، لكن الصورة التخييلية تزيده ترويعاً في النفس، بحيث يتوقف القارئ ملياً؛ ليرى الحقيقة القاسية التي ربما مرّ عليها عابراً في الحياة العادية. كتب خلدون عزام (ق. ق. جداً)، عنوانها (صديقي):

((... في ذلك اليوم، رمى صديقي في نفسي من حصى التوجع ما يعكر بحرا، حين أخبرني أنه مصاب بالسرطان)) [٢٣].

صورة إلقاء الحصى في النفس، مع ما في ذلك من دمجها مع تعكير البحر، يضاعف إلى درجة لا يطولها الحصر الآلام المبرحة التي أصابت الذات عند إخبارها بما حل بالصديق. الغاية الأساسية من هذا النوع من القصص هو التنبيه إلى أوجاع الناس التي ما عادت تثير أحداً، ونحن نرى أخبارها وصورها تمرر أمامنا في سحابة كل يوم.

الكلام الإيحائي أو المشبع بالرمزية يقلب جميع المعادلات أحياناً، ويدعو إلى إعادة بناء الحقيقة ابتداء من الدرجة الصفر. هذا ما نستوعبه جيداً من بعض الكلمات البسيطة التي تستعمل التشبيه العادي، ولكنها تحرك الكيان بكامله وتجبره على إعادة النظر في ذاته وفي علاقته بالآخرين، ففي قصة (حيرة) كتب فاروق مواسي قائلاً:

((أحس عميقاً بحضورها.. وبلغة عينيها...كان يحس بنشوة اللقاء، وكانت تغرد على شجرته الصبوات... قالت له بجدّ: أنت عندي مثل أخي.. احتار.. ماذا يقول.. وماذا يفعل...)) [٢٤].

وأخيراً نرى أن (الق. الق. جدًّا) تمتلك دهاء مفرط الاستشعار، وهي متسلحة بكل الأدوات التعبيرية الرحيمة والقاسية على السواء. من يعتقد أنها سهلة ومختزلة وغير مُكلفة؛ يكون قد انخدع فيها، وسقط في مهاويها. هذا ما يفسر لنا كيف أننا قد نقرأ أحياناً مجموعة قصصية منها، تحتوي على ما يقارب المئة قصة ولا نظفر بواحدة أو اثنتين تستحقان الاعتبار، وقد لا نظفر بشيء على الإطلاق. ما قاله أنيس الرافعي، وهو بصدد الحديث عن تجربة بسمة النسور، يلخص -تقريبا- ما تكون (الق. الق. جدًّا) في حاجة إليه؛ لكي تسمع صوتها وتنفذ إلى الأعماق: إنها في نظره تحتاج- مع تحفظنا على بعض الكلمات- إلى كل ((ما يلزم من الدهاء والاعتداد والضجر والفضول والعصابية والشراسة والحماقة والارتياب والقلق والحدة وانعدام اللياقة – إذا اقتضى الحال – لجعل خميرة الحكي قيد التوهج المستدام)) [٢٥].

كتابة (الق. الق. جدًّا) تحتاج أيضاً إلى ((قدرة لا يجيدها إلا متمرس مخلص لفنه أولاً، وكاتب مُرهف، شديد التوتر، يملك خاصية القناص المتربص اليقظ، الذي يقبض على اللحظة والموقف والحدث الذي لا يتكرر، ثم يصبه في هذه السطور المدهشة القليلة، ولكنها مع ذلك قادرة على إلقاء حجر الدهشة في بركة الذاكرة؛ فتنداح دوائرها حاملة آلاف الصور والذكريات والمقارنات والمشاعر)) [٢٦].

الحواشي:

(١) قدمنا هذا البحث أول مرة ضمن مشروع بروتارس PROTARS III3، تحت عنوان (البحث النقدي ونظرية الترجمة) في إطار أنشطة وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر بكلية الآداب/ ظهر المهراز ،فاس، بتاريخ ٦ أبريل ٢٠٠٥م ، في شكل محاضرة مسموعة ومرئية، و تم تطوير هذه الدراسة في ندوات ومهرجانات قصصية ونقدية نشير إليها بتفصيل في المتن أعلاه.

(٢) الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، د.محمد القاضي، منشورات كلية الآداب، منوبة، ١٩٩٨م ص ٥٨، ٦٢.

(٣) انظر: كتاب العقد الفريد، لابن عبد ربه (اعتمدنا على النسخة الإلكترونية الموجودة بموقع الوراق، ص٢٥).

(٤) البصائر والذخائر، أبو حيان التوحيدي (اعتمدنا هنا على نسخة الوراق الإلكترونية؛

انظر موقع الوراق)، انظر أيضاً: كتاب شذرات من بليغ الأمثال والأقوال والطرائف والحكم، إبراهيم اليوسفي، المطبعة والوراقة الوطنية، ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٧٢ (ويبدو أن الأخبار المنقولة في هذا الكتاب دخل عليها بعض التصرف؛ فوجب التنبيه).

(٥) له مجموعة كما أشرنا بعنوان (قصص صغيرة) منشورات النادي الأدبي بمنطقة الجوف، ط١، ٢٠٠٩ م.

(٦) قصة (احترام) لفاطمة بوزيان، مجلة مجرة (عدد ممتاز خاص بالق. الق. جدًا)، خريف ٢٠٠٨م، ص ١٦٨. وقد وردت نفس القصة بصيغة أخرى شهدت بعض التغيير الذي يمكن أن يؤثر على فهمها وتأويلها، وهذا ما نناقشه هنا في المتن بعد قليل. حدث هذا التغيير عندما نَشرت الكاتبة مجموعة تضم هذه القصة تحت عنوان (ميرندا)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ٢٠٠٨م .

(٧) أصداء السيرة الذاتية، نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة، دون إثبات سنة النشر (مقدمة الكتاب لـ د. عبد العزيز شرف مؤرخة بسنة ١٩٩٥م) انظر: قصة (مليم) ص٣١.

(٨) وردت هذه القصة في مجموعة (مظلة في قبر)، لمصطفى الغتيري، منشورات القلم المغربي، ط١، ٢٠٠٦ م، ص٦١.

(٩) هذه القصة مقتطفة من مجموعة بعنوان (وقْع امتداده.. ورحل)، للسعدية باحدة، منشورات الصالون الأدبي، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٥١.

(١٠) وردت هذه الق. الق. جداً بعنوان (في الحركة.. دمار)، للقصاصة السعدية باحدة، مجلة مجرة (عدد ممتاز خاص بالق. الق. جدًا)، خريف ٢٠٠٨م، ص ١٩٨.

(١١) اعتمدنا على النسخة المنشورة من هذه الق. الق. جدًا في موقع أسليم ؛ لذا يُرجى الاطلاع عليها في هذا الموقع.

(١٢) انظر مجموعة (مظلة في قبر)، لمصطفى الغتيري، منشورات القلم المغربي، ط١، ٢٠٠٦ م، ص ٢٣.

(١٣) القردانية (مجموعة قصصية)، لـ محمد شويكة، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة إبداع، ٢٠٠٧م، ص ٤٠.

(١٤) عندما يومض البرق (مجموعة قصصية)، لـ الزهرة رميج، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٨م، ص٥١.

(١٥) انظر: مجلة المحلاج الإلكترونية، الخميس ٤، ٢٠١٠م، باعتماد الرابط التالي:
http://www.almihlaj.net/news.php?action=view&id=72

(١٦) انظر الرابط التالي:
http://www.arabiyat.com/forums/showthread.php?t=140796

(١٧) انظر المجموعة القصصية المشتركة: (ندف النار)، مختارات من القصة القصيرة جدًا في المغرب وإسبانيا، صدرت عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء، بتاريخ ٢٠٠٣م، ص ١١١.

(١٨) انظر الإشارة إلى هذا المقطع معروضاً باعتباره قد يمثل ق. ق. جدًا في الموقع التالي:
http://www.aklaam.net

(١٩) الكتابة من نقطة التلاشي، سامي دقاقي، دار النهضة العربية وبيت الشعر في المغرب، ط١، ٢٠١٢م، ص ١٣.

(٢٠) اعتمدنا عل النسخة المنشورة لهذه الق. الق. جدًا في موقع مجلة ألواح الإلكترونية.

(٢١) نشرت –سابقاً- هذه الق. الق. جدًا في موقع أسليم.

(٢٢) هذا النص منشور في موقع اتحاد كتاب الإنترنت العرب.

(٢٣) انظر القصة منشورةً مع مجموعة أخرى لخلدون عزام على الموقع التالي:
.www.syria-news.com

(٢٤) فاروق مواسي، موقع الهدف الثقافي. www.tahayati.com.

(٢٥) القاصة بسمة النسور (اعتقال الغابة في زجاجة)، أنيس الرافعي، انظر الرابط التالي:
http://motassim.canalblog.com

(٢٦) عوالم شاسعة جدًا في قصص قصيرة جدًا، عزمي خميس، موقع صحيفة الوطن القطرية،١ أغسطس ٢٠٠٣م.

القصة القصيرة جدًّا:
النوع،الفضاء،الوسيط

أ. د. سعيد يقطين - المغرب

١ - الإطناب، الإيجاز:

تتحقق متطلبات الكلام في أي مقام تواصلي حسب شروط الخطاب الكمية والكيفية، وما لكل منها من مواصفات تستدعيها تلك المتطلبات؛ ولهذا الاعتبار عد الإيجاز، تارة هوالبلاغة، كما أن الإطناب اعتبر طورًا من البلاغة. ومعنى ذلك أن الكثرة والقلة لا تتحدد قيمة كل منهما في ذاتهما، ولكن في صلة كل منهما بنوع الخطاب من جهة، ومن مقتضى الكلام من جهة ثانية؛ لذلك لا يمكن أن تكون المفاضلة بين الأنواع حسب الكم، ولكن حسب مطابقتها لمؤادها؛ فقد تكون القصيدة طويلة ومهلهلة، وقد يكون بيت مفرد أسير من مثل.

حين نتأمل الأعمال الأدبية الشعرية والسردية التي أنتجها العربي -على غرار الإنسان في أي زمان- نجدها تتعدد كمًّا وكيفًا، وفق متطلبات يفرضها النوع، حسب المقامات التي توظف في سياقها والوسائط التي تنتج من خلالها؛ فالبيت المفرد والنتفة أو الدوبيت والمقطعة والقصيدة كلها خطابات تتمايز عن بعضها بحسب الكم، ويمكن قول الشيء نفسه عن الخبر والحكاية والقصة والسيرة وما ينضوي تحت كل منها من أنواع فرعية. هذا في الأنواع الشعرية والسردية القديمة، أما في القرآن الكريم فيمكننا التمييز بين السور الطوال التي تتوزع على ٢٨٦ آية، والقصار التي لا تتعدى ٣ آيات. وتبين لنا علوم القرآن دواعي كل منها والفترات الزمانية والمكانية التي أنزلت فيها، ويمكن قول الشيء نفسه عن الحديث النبوي؛ حيث تختلف الأحاديث الطويلة عن القصيرة، وتمدنا كتب المصنفات الجامعة بنوع منها خاص بـ (الأخبار الطوال)، أو الأخبار فقط. أما في الأنواع السردية الحديثة فتكفي الإشارة إلى القصة القصيرة والأقصوصة والقصة الطويلة والرواية القصيرة والثلاثيات والخماسيات؛ لنجد كلًّا منها يستجيب لشروط، ويخضع لإكراهات، ويحقق مرامي وغايات.

إن هذه الأنواع كلها تتفاوت طولاً وقصرًا، ولكل منها مقتضيات خاصة تفرض عليها أن تتقيد بشروط النوع الكمية وضروراتها وإكراهاتها وجمالياتها. وكانت للعرب خبرة بالكلام وكيفيات إنتاجه وتلقيه؛ ولذلك عدوا الإطناب والإيجاز معًا من أبواب البلاغة. ولا يمكننا -تبعًا لذلك- المفاضلة بين الأنواع حسب معيار الكم.

٢- الكلام والفضاء والوسيط:

كل كلام -أدبيًّا كان أو غير أدبي- يتألف بناء على مقتضيات يفرضها الفضاء الذي يتجسد من خلاله، أو الوسيط الذي يتحقق عبره. وعلاقة الفضاء بالوسيط قوية؛ لأنها تحدد للكلام -حسب نوعه- خصوصيته وطبيعته ووظيفته.

إن الفضاءات التي أنتج العربي من خلالها كلامه الذي نتعامل معه الآن على أنه إبداع أدبي لا تخرج عن الفضاءات التالية: المجلس، الكتاب المخطوط، الكتاب المطبوع، الفضاء الشبكي. أما الوسائط التي وظفت في ضوء تلك الفضاءات فهي: الشفاهي والكتابي والطباعي والرقامي.

فالمجلس انتقل من الخيمة إلى المسجد فالديوان فالساحة العمومية، ويمكن قول الشيء نفسه عن الكتاب الذي اختلفت أحجامه وعدد صفحاته سواء كان مخطوطا أم مطبوعًا. ومع الطباعة؛ ظهرت الجريدة والمجلة، ومع ظهور الوسائط الجديدة؛ توزعت الإبداعات الأدبية بين الأقراص الصلبة والمدمجة، وتعددت بتعدد المواقع والمنتديات والمدونات والوسائط الاجتماعية الرقمية. عبر هذه الفضاءات انتقل الإنتاج الأدبي وتلقيه من الشفاهي إلى الكتابي فالطباعي فالرقامي، ووظفت فيه اللغة أساسًا، وفي المرحلة الأخيرة، صار الإنتاج الأدبي متعدد العلامات.

حين نتأمل هذه الفضاءات في صلتها بالوسائط وعلاقتها بالإبداع الأدبي -إيجازًا وإطنابًا- نجد أنفسنا أمام تطور الأجناس والأنواع الأدبية بحسب تطور الفضاءات والوسائط من جهة، ومن جهة ثانية نلفي أنفسنا أمام أنواع بسيطة ومركبة تتحقق في كل حقبة من التطور بما يتلاءم مع خصوصية كل نوع والشروط الجديدة التي تكسبه طبيعة مغايرة وجديدة.

٣- الأنواع السردية البسيطة/ القصة القصيرة جدًا:

حين وضعنا (السرد) جنسًا يضم أنواعًا سردية عديدة؛ كنا ننطلق في ذلك من رؤية شمولية لأجناس الكلام العربي وأنواعه، وحاولنا بذلك تجاوز التقسيمات النوعية التي وظفها العرب قديمًا وحديثًا غير مفرقين بين الجنس والنوع، وأدى بهم ذلك إلى الدخول في سجالات نوعية حول (القصة) وهل هي نوع أصيل أم دخيل في التراث العربي؟ فلم يميزوا بين (القصة) باعتبارها نوعًا قديمًا، تحقق في الإبداع العربي القديم لاعتبارات خاصة، ومع ظهور الطباعة والصحافة ظهرت القصة نوعًا سرديًا جديدًا بمواصفات جديدة، تختلف عن القصة القديمة.

إن الأنواع منها ما هو ثابت وما هو متحول، ويمكن اعتبار (القصة) تمامًا كـ (القصيدة) من الأنواع الثابتة، أي: أنها تتحقق أيًا كان الفضاء أو الوسيط. وفي كل حقبة أدبية يتغير فيها الفضاء أو الوسيط؛ تتخذ ملامح جديدة ومغايرة، تتلاءم مع طبيعة الفضاء أو الوسيط الجديدين، ويمكننا قول الشيء نفسه عن (الخبر) باعتباره أصغر وحدة سردية. لقد ارتبط ظهوره بالسرد المجلسي في المرحلة الشفوية، لكن (التغريدة) أو (الأغرودة) -كما أفضل تسميتها- حين تكون مبنية على مادة سردية، نتعامل معها على أساس أنها (أصغر وحدة سردية)، ارتبط ظهورها ليس بالمجلس، ولا بالسرد الشفاهي، ولكن بالوسائط الاجتماعية الرقمية؛ ولذلك لا يمكننا النظر إلى الأغرودة على اعتبار أنها خبر.

هذه التمييزات بحسب الفضاءات والوسائط بين الأنواع السردية ضرورية؛ لتجنب السجالات التي هيمنت طويلًا في فكرنا الأدبي خلال نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، حين ظهرت أنواع سردية جديدة في الإبداع الأدبي العربي الحديث مثل القصة القصيرة والرواية، فراح بعض المدافعين عن التراث الأدبي العربي يتمحلون في تأكيد وجود الرواية والقصة القصيرة في تراثنا العربي، ردًا على من يتهم العرب بأنهم لم يبدعوا قصة ولا رواية ولا ملحمة.

لقد عرف العرب (السرد) -باعتباره الجنس الجامع لأنواع سردية عديدة- كما عرفته كل الأمم والشعوب، لكن الأنواع السردية العربية مختلفة عن نظيراتها الغربية؛ لاختلاف الفضاءات والوسائط. ولما كان من الأنواع السردية ما هو ثابت ومتحول؛ فإن بعض الأنواع السردية يختفي عندما تزول محدداتها -المقامة مثلًا- ومتى توفرت شروط جديدة؛ ظهرت أنواع سردية جديدة تتلاءم معها -القصة القصيرة مثلًا- بغض النظر عن الإطناب أو الإيجاز اللذين تستدعيهما معًا شروط وإكراهات خاصة بالإنتاج الأدبي.

في ضوء هذا التصور؛ لا يمكننا النظر إلى القصة القصيرة جدًّا، باعتبارها من الأنواع السردية البسيطة والقصيرة التي ظهرت في تراثنا السردي القديم مثل الخبر والنادرة واللطيفة والعجيبة... كما أنه لا يمكننا النظر إليها في ضوء التحول السردي الذي أدى إلى ظهور القصة والقصة القصيرة والأقصوصة في إبداعنا السردي الحديث، فأغلب تراثنا السردي القديم ارتبط بالمجلس وبالشفاهة، كما أن أغلب سردنا الحديث اتصل بالطباعة والصحافة، أما القصة القصيرة جدًّا، فقد ظهرت في مرحلة مفصلية بين الحقبة الطباعية والرقامية؛ ولذلك جاءت حاملة بعض مواصفات المرحلة الطباعية في آخر عهدها، وبعض متطلبات المرحلة الرقامية في بدايات تشكلها.

ظهرت الأنواع السردية العربية في أدبنا الحديث تحت تأثير الطباعة والصحافة من جهة، وتحت تأثير الأنواع السردية الغربية الحديثة من جهة ثانية. لقد شكلت النصوص السردية الغربية الخلفية النوعية للكتابة السردية العربية التي تفاعلت مع الفضاءات والوسائط الجديدة. ومع الزمن حاولت الاستقلال عن تأثيرها بمحاولتها الاستفادة من التراث السردي العربي والاتصال بالواقع الاجتماعي في تحولاته وتغيراته؛ فبرز كتاب زاوجوا بين كتابة القصة القصيرة والرواية.

كانت القصة القصيرة النوع الأكثر حضورًا وتأثيرًا، وأغلب الكتاب الذين مارسوا إلى جانبها مغامرة الرواية، ابتدأوا بتجريب القصة قبل اقتحام الرواية. تشكلت اتجاهات وتيارات في كتابة القصة القصيرة ومثلها في الرواية، غير أن الرواية في المرحلة الواقعية، وخاصة مع نجيب محفوظ (الخمسينيات) وطنت الرواية نوعًا سرديًّا في التربة الإبداعية العربية وبدأت الرواية تحل بالتدريج محل القصة القصيرة التي باتت مكانتها تتراجع أمام الرواية التي صار ينتقل إليها كبار كتاب القصة القصيرة، محققين بذلك تراكمًا إبداعيًّا روائيًّا غطى على مشاركاتهم القصصية السالفة.

في هذا الوقت حدث تطور على مستوى كتابة القصيدة الشعرية مع ظهور قصيدة التفعيلة في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات، وجاءت القصيدة الجديدة لتحل محل القصيدة العمودية. واكبت التحولات التي عرفتها الرواية العربية وقصيدة التفعيلة على المستوى الإبداعي تحولات أخرى على مستوى تطور الوسائط الجماهيرية العربية (المذياع -السينما - الصحافة...)، وخاصة في مصر، وواكبت كل ذلك تحولات سياسية واجتماعية، ساهمت في تطور المجتمع الذي كان يحتل المكانة الأساسية في الإبداع الشعري والروائي الذي كان يشتغل به أدباء منخرطون بشكل أو بآخر في الصراع الدائر في المجتمع. وكانت هزيمة ١٩٦٧م حدثًا هز الوجود والوجدان العربي وأدى إلى إعادة النظر في كل ما تراكم منذ عصر النهضة، وعلى كافة المستويات.

على المستوى السردي، ظهر جيل جديد، حاول إعادة النظر في الكتابة السردية الواقعية التي كانت الرواية المحفوظية تمثل أوجها، غير أن الجيل الجديد في مصر (الستينيات) وجد في القصة القصيرة ضالته، فكانت بذلك المرحلة الضرورية لانخراطه في العالم السردي، فحاول من خلالها تجديد القصة القصيرة وإرجاع المكانة التي افتقدتها تحت هيمنة الرواية في الخمسينيات. وخلال الحقبة نفسها حصل تطور كبير على مستوى كتابة القصيدة الجديدة والمسرح والسينما والتشكيل، ويمكن قول الشيء نفسه عن فضاءات النشر: لقد ظهرت مجلات وجرائد ذات توجهات جديدة وآفاق مغايرة ورؤيات مختلفة، ولعل أهم رافد هذه الفضاءات يكمن في التفاعل أكثر مع التيارات الفكرية والإبداعية الغربية التي عرفت تطورًا في الغرب بعد الحرب الثانية.

كان من نتائج هذه التحولات على المستوى السردي اعتماد تقنيات جديدة في الكتابة القصصية، تستفيد من تقنيات السينما والتشكيل والمسرح والتحقيق الصحفي في تقديم المادة الحكائية؛ فبرزت تحولات على مستوى الشكل وعلى الموضوعات المعالجة وعلى الدلالات التي تحملها النصوص، وصار كل ذلك عنوانًا لحقبة جديدة في الكتابة السردية (مرحلة التجريب أو

الحساسية الجديدة)، تتعامل مع الواقع بكيفية جديدة وبتقنيات كتابية مختلفة. وفي السبعينيات كان أغلب جيل الستينيات ينتقل إلى الرواية محملا إياها كل التحولات التي عرفتها القصة القصيرة في مرحلة الستينيات، وفي هذه المرحلة -أي: مرحلة السبعينيات وما تلاها- ستصبح الرواية ديوان العرب الجديد، وسيتحدث الجميع في الثمانينيات عن زمن الرواية؛ على اعتبار أنها الأقدر على تقديم الواقع في التباساته وعوالمه المتعددة والمتنافرة والتي لا تستطيع القصة القصيرة تقديمها.

في هذه الأثناء كان الشعر العربي بدوره قد تطور من القصيدة الجديدة (قصيدة التفعيلة) إلى قصيدة النثر التي حاولت أن تقوم بما قامت به القصة القصيرة في الستينيات. لقد جاءت قصيدة النثر لتقطع مع الإنشادية التي هيمنت مع قصيدة التفعيلة، وهي تتمحور حول الذات أو حول الواقع من منظور نضالي (الالتزام)، فجربت أساليب جديدة في تقديم رؤيات جديدة عن الواقع والذات، لكن الرواية الجديدة كانت قد استقطبت الاهتمام أكثر بما حققته، سواء على مستوى تطوير الأشكال أو تنويع المضامين.

عندما نتأمل جيدًا هذه الصيرورة؛ نجد القصة القصيرة كانت أبدًا رأس حربة التجديد الأدبي؛ وذلك لمرونتها وسهولة تكيفها مع التحولات والتطورات، وأيضًا لإمكان فرضها ذاتها في زمن قياسي، فالقصة القصيرة كانت وراء ظهور الرواية وأمام فرضها لنفسها في الخمسينيات وكذا في السبعينيات، إنها طليعية أبدًا، ولكن سرعان ما يتم تجاوزها من لدن كتابها أنفسهم، الذين ينتقلون منها إلى الرواية، مستفيدين من كل إنجازاتها؛ ولا أدل على ذلك من كون كل رواد الرواية العربية كتبوا القصة القصيرة، ولكنهم يعرفون بكونهم روائيين لا كتاب قصة؛ ولذلك بدأنا نجد منذ الثمانينيات -منذ أن فرضت الرواية نفسها نوعًا سرديًّا- كتابًا ينخرطون في الإبداع الروائي دون أن يمروا من كتابة القصة.

غير أن فورة التجديد الروائي -التي امتدت إلى بداية التسعينيات- ستبدأ في التراجع، ويتم النكوص عن المكانة التي فرضتها الرواية خلال أكثر من عقدين كاملين؛ فالتجريب أو الحساسية الجديدة باتا يتوجهان إلى الطريق المسدود، وبدأنا نجد بعض روائيي التجديد الروائي الذي هيمن في السبعينيات يسلمون بأن على الرواية أن تتضمن القصة (المادة الحكائية) وأن على التقنيات أن لا تظل مهيمنة بالصورة التي سادت طويلا، أي: أن مراجعة ما كان يعتبر تجريبيًا أو داخلا في نطاق الحساسية الجديدة، صارت من الضرورات الملحة على كتاب الرواية.

كانت قصيدة النثر والقصة القصيرة في هذا السياق تقاوم من أجل الظهور أوعلى الأقل على البقاء، ورغم بروز علامات شعرية وقصصية هنا وهناك في العالم العربي، فإن الرواية ظلت مهيمنة وتستقطب كتابًا كثيرين، ومن الجنسين، وفي كل الوطن العربي، لكن هذه الهيمنة لم تبق دالة إلا على تميز نوعي بدون ألق إبداعي.

في هذه الأثناء حدثت تطورات جديدة على مستوى الفضاء الإبداعي والوسائط، لقد وقعت ثورة جديدة على مستوى التكنولوجيا الجديدة للمعلومات والتواصل، وبدأت تبدو مرحلة جديدة على المستوى الإنساني بظهور الحاسوب الشخصي والفضاء الشبكي الذي أدى إلى ظهور (الوقائع الافتراضية) التي صارت فضاء للإنتاج والتلقي الأدبي.

انخرط الجيل الجديد الذي تربى في أحضان الرواية وقصيدة النثر في هذا الفضاء الجديد، وكان النوع السردي الأكثر ملاءمة لهذا الفضاء والوسيط الجديدين هو القصة القصيرة جدًّا. وفي الوقت الذي كان فيه المبدعون في نوعي الشعر والرواية عاجزين عن استغلال هذا الفضاء والوسيط الجديد لتطوير القصيدة والرواية والدخول في مغامرة تجريب جديد أو حساسية جديدة جدًّا، سبقهم إليها جيل تعامل مع ما توفره له هذه التقنية الجديدة من إمكانيات؛ فكانت تلك بداية مغامرة نوعية جديدة هي: القصة القصيرة جدًّا.

٤- القصة القصيرة جدًا/ نوعًا سرديًا جديدًا:

كانت خلال السبعينيات وما تلاها تظهر بين الفينة والأخرى محاولات لتجديد القصة القصيرة والتنويع على تجلياتها المختلفة؛ حاول إبراهيم بوعلو أن يكتب (قصة في دقيقة) على صفحات جريدة المحرر، كما حاول الأمين الخمليشي أن يكتب العديد من القصص القصيرة ذات البطل الواحد، الذي يتكرر ظهوره في القصص جميعًا، كما سعى أحمد بوزفور اجتراح عالم قصصي جديد، يقوم على العجائبي وخرق المعتاد... هذه المحاولات وسواها ظهرت مع كتاب اقتنعوا -وبوعي فني خاص، ولا سيما مع أحمد بوزفور- أن القصة القصيرة نوع سردي مستقل وصعب، وأن على كاتبها أن يخلص لها، ويسهم في تطويرها بمنأى عن التصور الذي ظل سائدًا لدى العديد من الكتاب الذين ظلوا يعتبرونها مرحلة عبور إلى عالم الرواية. وتحت تأثير هذا التصور؛ ظل أحمد بوزفور يراكم تجاربه النصية القصصية، مؤكدًا من خلال هذا الحضور والتميز أن بإمكانه أن يدعم مكانته الأدبية من خلال القصة القصيرة. وفعلا صار لبوزفور موقع متميز على المستوى المغربي والعربي، بل إنه كان يحتضن التجارب القصصية المغربية الشابة ويدعمها إلى أن صار الأب الروحي للقصة المغربية بامتياز. وإلى جانب ذلك ظل يشجع تجريب الأشكال والكتابات الجديدة، ومن بينها القصة القصيرة جدًا في المغرب.

تأسست حلقات وتجارب قصصية من بينها (مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب) التي صارت تصدر منشوراتها القصصية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ابن امسيك - سيدي عثمان بالدار البيضاء. وإلى جانبها أصدرت مجلة (قاف صاد) التي تعنى بشؤون القصة القصيرة، كما ظهرت في المغرب مجموعة أخرى تحمل اسم (جماعة الكوليزيوم القصصي)... صارت هذه المجموعات تنشط على المستوى الوطني وتقيم قراءات وندوات حول القصة القصيرة والقصيرة جدًا، وأغلب كتابها من جيل التسعينيات، وإن كان يشارك ضمن فعالياتها كتاب من جيل السبعينيات أو الثمانينيات، وخاصة أحمد بوزفور ومحمد عزيز المصباحي وعبد الحميد الغرباوي.

كان ما يجمع بين كل هؤلاء الكتاب هو العمل من أجل الارتقاء بالقصة القصيرة والقصيرة جدًا إلى المستوى الذي يحقق لها حضورًا متميزًا ضمن المشهد الأدبي. وسمح لهم الفضاء الشبكي بالتعرف على التجارب العربية، وخاصة في مصر وسوريا والعراق والسعودية، وأدى ذلك إلى توطيد العلاقات وتبادل الخبرات والتجارب والنشاطات. ومنذ أواخر التسعينيات وبداية الألفية الجديدة، صارت القصة القصيرة جدًا نوعًا سرديًا يستقطب إليه كتابًا جددًا، وتقام له الندوات، وتفرد له الملفات الخاصة في الصحف والمجلات. ومن بين أهم الملفات المغربية حول القصة القصيرة، نجد الملف الذي خصصته مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) سنة ٢٠٠٧م (العدد ٧٣) الذي أشرف على إنجازه القاص عبد الله المتقي، الذي يمكن اعتباره من أشد المتحمسين لهذا النوع وأبرز رواده على المستوى المغربي والعربي، وضم العدد نصوصًا للكتاب: عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري وسعيد بوكرامي ومحمد اشويكة وفاطمة بوزيان وسعيد منتسب وجمال بوطيب وعز الدين الماعزي وفوزي بوخريص وعبد اللطيف النيلة ومحمد فاهي وسعيد أحباط وحسن برطال. وإلى جانب ذلك، خصصت مجلة (مجرّة)، القنيطرة، العدد ١٣ من خريف ٢٠٠٨م ملفًا خاصًا بالقصة القصيرة جدًا، تضمن دراسات نقدية ونصوصًا قصصية لنقاد وكتاب من المغرب والمشرق، وتضمن تغطية عن الملتقى السادس للقصة القصيرة جدًا الذي أقيم في حلب بين ٢٦ و٢٨ أغسطس ٢٠٠٨م.

تبين لنا هذه المعطيات التي حاولنا تقديمها أن القصة القصيرة جدًا فرضت نفسها بقوة في أغلب الوطن العربي، منذ أواخر القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين،

وصارت لها مواقع عديدة تعنى بها، كما بات أغلب كتابها -وهذه ميزة خاصة بهم- يقدمون إنتاجاتهم وأفكارهم بصددها في مواقع شخصية أو مدونات أو منتديات؛ فعبد الحميد الغرباوي أنشأ موقع (المحلاج)، ولمصطفى لغتيري ومحمد اشويكة ومحمد عزيز المصباحي وسواهم مواقع أو مدونات أو صفحات على (الفيسبوك)، ينشرون فيها نصوصهم القصصية أو الشذرية. وآخر موقع توصلت بخبر إنشائه في المغرب هو (نادي القصة القصيرة بالمغرب/ http://www.nadialkissa.com)، ١أغسطس ٢٠١٢م، الذي يشرف عليه القاص رشيد حراك.

نستخلص أننا أمام جيل جديد يوظف فضاءات تقليدية (الكتاب/الجريدة/المجلة) وفضاء ووسيطًا جديدين (الفضاء الشبكي)؛ لتقديم نوع سردي جديد: القصة القصيرة جدًّا، بحماس وهمة زائدة. لقد تشكل الوعي الإبداعي لدى هذا الجيل في نطاق هيمنة الرواية وقصيدة النثر من جهة، وفي إطار التحول من الطباعة إلى الرقامة من جهة ثانية، فجاء النوع الذي يكتب فيه (القصة القصيرة جدًّا) يستمد نسقه من السرد والشعر؛ فإذا هو سرد كالشعر، أو شعر مدثر بالسرد من ناحية، كما أنه من ناحية أخرى جاء محملًا بإكراهات النص المطبوع، ومطوعًا لاحتمالات النص المرقوم. هذا التمفصل المزدوج سر من أسرار نجاح التجربة وسرعة انتشارها وإغوائها ولم شمل الكتاب الشباب حولها، وهو في الوقت نفسه مظهر من مظاهر تسيبها وفوضاها.

يبدو لنا هذا التمفصل المزدوج بجلاء في كون النوع لا يزال (رجراجًا) ومنفتحًا بحيث يكاد يكون من الصعوبة بمكان -الآن- تحديد قواعد مضبوطة له، يتقيد بها جميع الكتاب، وينخرطون بوعي ومسؤولية في الاشتغال وفق ضرورات تلك القواعد، فالحماس لا يزال سيد الموقف. وإذا كانت تسمية النوع (القصة القصيرة جدًّا) قد حققت شبه إجماع، وبدأ يتم تجاوز العديد من الأسماء التي اقترحت له في البدايات؛ فإن التسمية لا تتطابق كثيرًا مع العديد من التجليات القصصية التي تدعي انخراطها في هذا النوع، ولكن لا شعورها السردي ظل منفتحًا أيضًا على القصة القصيرة، أو على التصور القائم على هلامية الأنواع. نلاحظ ذلك بمجرد معاينة النصوص المنتخبة في (الأنطولوجيات) والأعداد الخاصة من المجلات؛ حيث لا نجد معيار الكم موحدًا؛ فقد نجد -مثلًا- نصًّا لا يتعدى بضعة أسطر، في حين قد نجد نصًّا آخر يتجاوز الصفحة أو الصفحتين.

إلى جانب معيار الكم، نجد التباسًا آخر يتعلق بدرجة الحضور السردي، فما دمنا بصدد (قصة) قصيرة جدًّا؛ فالبعد السردي يعتبر مكونًا جوهريًّا في هذا النوع الذي نجده كامنًا في (قصة)، لكن هذا البعد السردي قد يتلاشى في بعض النصوص التي يطغى عليها البعد الشعري، ليس فقط على مستوى اللغة، ولكن على مستوى صيغة التعبير أيضًا؛ فتكاد تنحاز بعض النصوص المندرجة في نطاق القصة القصيرة جدًّا في إطار ما أسماه البعض (الأقصودة)؛ لطغيان البعد الشعري، أو (الشذرة) التي لا تريد الخضوع للتحديد النوعي.

ركزت على هذين المعيارين (الكم/ السرد)؛ لأني أراهما المحددين الجوهريين لنوعية القصة القصيرة جدًّا، أما باقي المعايير المتصلة بالبناء والتنظيم النصي والمحتويات، فيمكن أن تظل مفتوحة؛ ما دامت تتقيد بالمعيارين السالفين. ويبدو لي أن واحدًا من العوامل التي أدت إلى بروز (الأغرودة) نوعًا خطابيًّا متميزًا، هو حصر كم الحروف في عدد محدد يستحيل تجاوزه. وفي هذا الحصر تقييد إبداعي، يسمح لنا بمعرفة هل نحن أمام أغرودة أو شيء آخر؛ لذلك أرى أن القصة القصيرة جدًّا يمكن أن تعتمد معيارًا كميًّا محصورًا؛ إذا أردنا فعلًا الخضوع لضابط نوعي مخصوص، أما الانفتاح وعدم التقييد؛ فلا يمكن أن يسلم إلا إلى الفوضى والتسيب.

نلاحظ هذا التسيب بجلاء، عندما نقرأ النصوص المندرجة في نطاق (القصة القصيرة جدًّا)، وأحيانًا لدى الكاتب الواحد؛ حيث نجد تباينًا في الجودة والإجادة بين النصوص؛ بحسب القدرة على التقيد بحدود النوع أو تجاوزها، فكلما كان الميثاق النوعي دقيقًا وصارمًا -ولا عبرة

هنا بالقول بعدم صفاء النوع أو تقييده- كان التفاعل المنتج والتلقي مع التجربة ملائمًا ومتلائمًا.

لقد حققت القصة القصيرة جدًا من خلال بعض النصوص لبعض الكتاب المغاربة والعرب نماذج إبداعية جميلة وجيدة؛ مما ينبئ أن يكون لها مستقبل في الإبداع السردي العربي الحديث، لكن اختلاط الحابل بالنابل؛ يمكن أن يقلل من ألقها وجماليتها، كما أن التسرع والإكثار -بهدف تحقيق التراكم- لا يمكن إلا أن يصيب التجربة بالفشل.

ليست القصة القصيرة جدًا نوعا -في تصوري- سهلًا ولا بسيطًا، كما يمكن أن يتوهم البعض أو يتصور؛ إنها السهل الممتنع، الذي لا يمكن أن يتأتى لكل الكتاب، وإن راكموا مجموعات لا حصر لها، كما أنها تناظر (الأجوبة المسكتة) في الكلام العربي القديم التي لا يمكن أن يأتي المرء نفسه بها في حياته مرتين، ولكن جوابًا واحدًا مسكتًا يمكن أن يظل يتداول أبد الدهر.

٥- على سبيل التركيب:

لم نرد الخوض في تفاصيل هذا النوع السردي؛ فالكتابات في هذا الإطار لا حصر لها، ومحاولات الإمساك بالعديد من خصوصياته ومميزاته يخطئها العد. وقصارى ما نريد تسجيله في هذه الدراسة هو أننا فعلًا صرنا أمام نوع سردي، له ملامح ومميزات وحضور متميز، وكأي نوع جديد؛ فهو يستقطب الاهتمام، ويغري بالانخراط.

لقد جاءت القصة القصيرة جدًا حاملة بعض مواصفات المرحلة الطباعية في آخر عهدها، وبعض متطلبات المرحلة الرقامية في بدايات تشكلها؛ فهل يمكن أن تلعب الدور نفسه في تجديد الرواية العربية؛ لتؤهلها إلى الانتقال إلى المرحلة الرقمية؟ وبذلك تكون (القصة) كما كانت دومًا وفي كل تاريخنا القديم والحديث طليعية ورائدة لأي عمل سردي يقوم على التراكم، ويحقق الانتقال من الإيجاز إلى الإطناب؛ ومتى أعيى المتكلم الإطناب؛ وجد في الإيجاز ضالته التي تستدعيها ضرورات جديدة، للانتقال مرة أخرى في جدلية متواصلة ومتطورة بين الإيجاز والإطناب.

هذه هي الأطروحة التي أدافع عنها؛ بناء على ربط النوع الكلامي بالفضاء والوسيط، وبالإيجاز والإطناب، من منظور تاريخي لإنتاج الإبداع وتلقيه. وأرى أن كتابة (الرواية المترابطة) -وهي رهان الإبداع الروائي العربي في هذا القرن- مشروطة بالقدرة على كتابة نص (القصة القصيرة جدًا) التي سنسميها في النقد العربي الذي سنكتب (عقدة). ومتى نجحنا في كتابة عقد كثيرة من المستوى نفسه، وتمكنا من (الربط) بينها بروابط متعددة ومتينة؛ سنكون أمام الرواية العربية الجديدة، وبذلك -أخيرًا-، ستكون كتابة القصة القصيرة جدًا بمثابة مرحلة عبور إلى المرحلة الرقمية. وهذه ليست رغبة ذاتية، ولكنها ضرورة إبداعية؛ تمليها شروط وإكراهات الفضاءات والوسائط، وهي تفعل فعلها في تشكل الأنواع وميلادها وتطورها.

وأخيرًا، فإننا لن نتمكن من كتابة رواية جيدة وجديدة (الرواية المترابطة) تتلاءم مع الرقامة؛ بدون تطور حقيقي للقصة القصيرة جدًا، وإن الجيل الجديد الذي ساهم في التحمس للقصة القصيرة جدًا وفي كتابتها والدفاع عنها، وفي التفاعل مع الوسائط المتفاعلة، هو المرشح لكتابة تلك الرواية، تمامًا كما أن الجيل الذي اشتغل بالصحافة وبالوسائط الجماهيرية والذي أبدع القصة القصيرة، هو الجيل الذي طور الرواية العربية، وجعلها ديوان العرب في القرن العشرين؛ فهل جيل الوسائط الجماهيرية الرقمية في مستوى هذا التحدي، وقادر على جعل الرواية العربية المترابطة ديوان العرب في القرن الحادي والعشرين؟

أجيب: بكل تأكيد، وأمل وتفاؤل أن جيل (القصة القصيرة جدًا) هو جيل الإبداع الرقمي العربي. وإننا على بوابات حقبة جديدة من الإبداع السردي العربي، وإن غدًا لناظره لقريب.

القصة القصيرة جدًّا

فهد العتيق - السعودية

أكتب القصة القصيرة جدًّا في حالات معينة، لكني أعتبرها حالة صغيرة ضمن حالات سردية، سوف تتواصل و تكمل بعضها؛ لتكون نصًّا قصصيًّا أو روائيًّا -مثلاً- لهذا أميل إلى القصة والرواية في أغلب الأحيان.

ربما لأني أرى القصة القصيرة جدًّا تفرض ذاتها في حالات معينة، بينما الحكي المفتوح أو التداعي السردي الحر والواسع والمفتوح يشبه ملعباً كبيراً وواسعاً، أمام ملعب بمساحة صغيرة للقصة القصيرة جدًّا، لا يمنحك المجال للتذكر وطرح الأسئلة والتداعي بحرية .

والغريب هنا أنني أكتشف أحياناً أن النص السردي الجديد الذي أكتبة، يتماهي مع بعض القصص القصيرة جدًّا التي كتبت في فترة قريبة سابقة، فأعود إليها وأواصل بها النص السردي الواسع والمفتوح.

نقطة أخرى لاحظتها، وهي ضعف موضوعات أو رؤية أغلب نماذج القصة القصيرة جدًّا التي قرأت في العالم العربي بشكل عام، مقابل عناية كبيرة بالشكل، وهذا ينطبق على الرواية والقصة إلى حد أقل؛ ما يعني أن النص الأدبي لدينا يعاني إشكالية البحث عن موضوع.

شهادة حول ق. ق. ج.

شريف صالح - مصر

في البدء كانت الكلمة، ثم خرج منها المعنى والموسيقى والصورة، لكن ثمة- دائماً- رهانات أخرى، فالمعنى قد يقال بالصمت، أو يقبع بعيداً وراء الكلام، والموسيقى الخالصة هي صوت لكل ما لا يقدر الإنسان على النطق به، أما الصورة فهي تتأرجح دائما بين كافة الأبجديات.

عندما تقف كلمة واحدة بمفردها على ناصية السطر فهي قد تفجر كل ما سبق، أو تكون هزيلة وشاحبة إلى درجة الانكفاء على حروفها، إنها مازالت معتدة باستقلاليتها وعصية على التجنيس، فقد تأخذنا إلى قصيدة أو رواية أو مقال أو ق.ق.ج .

إننا معشر الكتاب نشتغل بجذر واحد(كلمة)، ما إن نسحبها من النوم في القاموس الخام إلى مملكة سحرية من خيال، نستعملها كما استعمل موسى عصاه؛ تعويذة لجلب المعنى، شفرة لتشكيل صورة، ثم لا حقا تبدأ مرحلة التجنيس، وتأطير الكلمة في إطار مادي. رهان آخر على ولادة النص من تعشيق نحو أكثر تعقيداً من نحو الجملة، وعندما يجبرنا التصنيف على تحديد الهويات؛ نكتشف أن سديم الكلمة والصورة والمعنى والموسيقى والخيال والإحساس، يتبلور في ثلاثة أنساق إبداعية، مكتوبة؛ فهو قد يكون سرداً، أوعرضا، أوصورا في نسق السرد، تعيش أشكالا كثيرة، مثل: الخرافة، الأسطورة، الحكاية الشعبية، الملحمة، الرواية، القصة القصيرة والقصيرة جدًّا.

وفي نسق العرض، يعيش المسرح الكتابة المحايدة؛ حيث الشخصيات تكتب نفسها بنفسها وتتكلم بلا وساطة من أحد تقريبا.

أما نسق الصور فهو الشعر الخالص، البوابة الملكية لإنتاج كل الصور الممكنة وفق إيقاع ما، بواسطة اللغة.

إن الفروق الأساسية بين الأنساق الثلاثة، لا تقتصرعلى كيفية توظيف الكلمة فيها؛ لأنها تعبر أساساً عن رؤية ما للوجود، فثمة من يرى الوجود مثل حكاية كبرى، تنسل منها الحكايات إلى ما لانهاية، وثمة من يراه صورا كثيفة بإيقاع ما، لا يقول بالضرورة معنى! وثمة من يرى الوجود حوارا دراميًّا بين الأضداد.

تظهر قوة النسق السردي في تماسك زمكانيته، حبكته، حضور شخصيات كثيرة بكل تفاصيلها التي تشبهنا، دفعه لنا بقوة؛ لاكتشاف المعنى، فيما تظهر قوة النسق الشعري في تشظي زمكانيته، تداعي الصور، استحضار الإيقاع لا الشخصيات، وتخلصينا من عذاب المعنى الواحد.

وتأتي الـ (ق.ق.ج) نموذجاً على انحلال وذوبان الأجناس والأنساق، فعندما تنحل هوية السرد؛ نعثر في الأخير على (ق.ق.ج)، وعندما تنحل هوية الشعر؛ نعثر أيضا عليها. إنها تعبير عن هوية ملتبسة بالغة الرهافة(هجين) ما بين السرد والشعر، مثل الكائنات الدقيقة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

التي تحمل جينات كل الكائنات، لكنها لا تصلح لتمثيلها، ففيها يتلاشى الزمن السردي إلى أن يصبح نغمة إيقاعية، وتندغم الشخصيات والرواة ووجهات النظر في صرخة صوت مجهول، وتعلو مكانة الصورة على الحبكة، ويبقى المعنى هائما بالقرب من أقل عدد ممكن من الكلمات، فيما يكون إطلاق الخيال والتخييل باستعمال كلمة واحدة فقط، أقرب إلى السحر الذي لا تمنحه اللغة لأي أحد.

إن الـ (ق.ق.ج) هي هويتنا المخذولة، حكاياتنا الكبرى وقد تفتت أشلاء ما تبقى من قصيدتنا التي لم نكتبها، هي السطر الغامض الذي يكتبه مجهول على سور مدرسة، بصمة الكف، وردة عالقة، ورائحة ملتبسة في الأنف، إنها الأشياء والتفاصيل والأحاسيس البسيطة جداً، وهي تتمرد على الأنساق الكبرى والأجناس الواضحة، ولفرط بساطتها؛ يتعامل معها البعض باعتبار أن البساطة تعني السهولة.

إن الكاتب نفسه بكل هالته وسيطرته، يتحلل، ويمارس اللاحضور، فإزاء خربشة من أربع أو خمس كلمات، لا مجال لهيمنة الكاتب والراوي ووجهات النظر، فالنص كله أصبح في الغياب، في مخيال المتلقي ووعيه، في المسكوت عنه وما لم يقل، نحن أمام عتبة صغيرة إلى متاهة قراء لا حصر لهم، إلى إنتاج نصوص لا نهائية لا تخص إلا قارئها.

نحن إذن أمام الـ (ق.ق.ج) باعتبارها مفتاحا، يدخل به القارئ إلى نصه هو، في أشد حالات نفي وتهميش الكاتب، وتلك استجابة من استجابات العلاقة الجدلية بين منتج النص ومتلقيه.

عن نفسي - ككاتب - مازلت نرجسيًا، لا أحب أن أتلاشى علي هذا النحو، وأحبذ أن يبقى الحوار بيني وبين المتلقي مفتوحا إلى الأبد، مازلت متحيزا لسطوة السرد وهويته، الشخصيات والحبكة والنّفَس (البلزاكي، الديستوفسكي، الكازانتزاكيسي، البروستي، المحفوظي)، ولرؤية الوجود كحكاية حافلة بالسخرية والمصائر والبذاءات والصور الرهيفة والحلم والأساطير.

ليس ذلك الموقف استعلائيًا، بل مجرد خيار؛ لأن الـ (ق.ق.ج) ستبقى استجابة جمالية لها ما يبررها، فرضية قابلة لأن تتحقق، ومغرية؛ لفرط بساطتها، وتمثيلها للسردي والشعري معا، وأيضا نافذة حرة لتجريب أدواتنا باستمرار: الكلمة، الصورة، المعنى، الموسيقى، الخيال، والإحساس. مثلما يتحرر الفيلسوف من أجرومية الفلسفة مكتفيا برهافة الشذرات.

من هذا المنطلق، وبعد تجريب القصة القصيرة المعتادة في ثلاث مجموعات- كنت محظوظا بفوزها جميعا بالعديد من الجوائز- قررت أن أجرب الـ (ق.ق.ج)؛ جمعت خواطري، وقصائدي التي لم تكتمل، وأحلامي المكتوبة، ومقدمات مقالات لم أكتبها، وقصاصات الحوادث التي تنشرها الصحف، وشطحات روحي وأساطيري المفضلة- كل بقايا السرد التي كانت في جرابي طيلة عشرين عاما- جمعتها في ٦٥ نصًا في مجموعتي الرابعة (شخص صالح للقتل).

كان رهاني الأساسي عند جمعها وكتابتها هو إمكانية إطلاق حالة سردية بأقل عدد من الكلمات، وتراوحت أحجام النصوص ما بين ثلاث صفحات، وصفحة واحدة، ونصف صفحة، وأحيانا في سطرين تقريبا، مثل تلك القصة:

"لا أدري لماذا لا يرضى عني إله النوم؟! رغم أنني أحبه وأصلي من أجله كل يوم؛ كي يعود إلي؟!"

كنت واعيا تماما لحالة التجريب التي أمارسها، ولإمكانية تعميد أشكال كتابية مختلفة في ماء السرد، ثم صبها في قالب الـ (ق.ق.ج)، لا أدري إلى أي درجة نجحت، لكنني على الأقل شعرت بالتشبع من تلك التجربة وعدم الرغبة في تكرارها.

شهادة في القصة القصيرة جدًّا

هيفاء بنت محمد الفريح - السعودية

كان لقراءتي هذه القصة بعنوانها الأطول من متنها (يوميات مواطن عربي .. حاضر سيدي !) أثرٌ كبير في توجه قلمي شطر القصة الومضة .

لقد قال ذلك النص ما لا تستطيع قوله قصص طويلة !

فلو أردنا إيصال الفكرة المتغياة من وراء النص؛ لضيّقنا الأفق – ربما- بتحديد هويّة هذا المواطن، والدولة العربية التي ينتمي إليها، وأتينا بأكثر من حدث يثبت خضوع المواطن العربي للسلطة، واحتجنا زماناً معيناً تجري فيه تلك الأحداث. بينما اختزلت تلك الجملة هموم جلّ المواطنين العرب اليومية في أي بقعة من بقاع الوطن العربي دون تحديد للأحداث المؤكدة لفكرة سحق السلطة للمواطن – و لعلّ الربيع العربي خير برهان على ذلك- ناهيك عن الجمالية التي تحققها القصة القصيرة جدًّا بمفارقتها و تكثيفها و إيحاءاتها ونهايتها المدهشة، والأهم من ذلك كله: بالتأمل الذي تستثيره في نفس القارئ والتأويلات المنفتحة على أكثر من دلالة .

فالقصة القصيرة جدًّا تترك مساحات فارغة لتأملات القارئ وتأويلاته ؛ وهذا الأمر – تحديدًا- هو ما جذبني إلى سحرها كتابة وتحليلاً .

أحبّ أن يختلف قرائي في تأويل نصي، وفي المقابل أعشق النوافذ التي أشرعها عندما أقرأ نصًّا له رؤى عدة، أطلقها عبر تلك النوافذ باتجاه الأفق .

أمر آخر متعلق بملاءمة هذا الفن للعصر الذي نعيشه: العصر المتزاحم بسبل التواصل المختلفة كالبُرد الشبكية والتويتر والفيسبوك ... وغيرها؛ فمع زخم ما يُرسل إلينا، نميل إلى قراءة الرسالة الأقل أحرفًا، ثم إنها كبسولة الوقت بدل الضائع في صالات الانتظار، أو عند إشارات المرور، لكن لا يُفهم من ذلك أن كتابتها سريعة أيضًا؛ إذ في مقولة الفرزدق: " ونزع ضرس أهون علي من كتابة بيت شعر " تنطبق كثيرًا عليها .

إن علاقة كاتب القصة القصيرة جدًّا وقارئها علاقة عكسية في البداية، طردية في النهاية؛ بمعنى أن الكاتب يستغرق في كتابتها الكثير من الوقت؛ للفنية العالية التي تتطلبها، في حين لا تأخذ من وقت القارئ إلا دقيقتين أو ثلاث، لكن فكرتها وكلماتها وأثرها يظل في ذاكرة القارئ ما يربو على سنتين أو ثلاث !

هذه هي القصة القصيرة جدًّا - من وجهة نظري - جمرة مشتعلة متوهجة؛ تلسع من يكتبها ومن يقرأها بفنية عالية، وأما من يستسهل كتابتها وقراءتها بالنظرة السطحية التي لا تعدو حيزها الصغير ووقتها القصير؛ فإنه لم ينل من تلك الجمرة إلا رمادها البارد، سريع التطاير من الذاكرة !

ولو أن النص الذي افتتحت به كلامي رمادًا باردًا؛ لما ظلّ متوهجًا في ذاكرتي منذ سبع سنوات حتى هذه اللحظة !

القصة الصغيرة

جبير المليحان - السعودية

أدعو إلى (اقتصاد اللغة) في القصة القصيرة؛ فلاحاجة لكلمة لا تخدم جسد النص، إنها زائدٌ شحمي من حروف تُرَهِّل ما يخيطه المبدع وهو يحيك كلماته. الكلمة كائن حي ومحترم؛ فلا تفرطوا بكلماتكم وكأنها أوراق شجر تتساقط مع الوقت. أحب القصة الموزونة التي تأخذني لغتها، وتأسرني أحداثها، وأتفاجأ بنهايتها غير المتوقعة، و عندما أنتهي من قراءتها؛ ينبت في ذهني الكثير من الأسئلة، و تسكنني الدهشة، وتتفتح نوافذ جديدة في ذهني.

لقد كتبت القصة الصغيرة - كما أسميها - منذ وقت مبكر، ونشرت في ملحق (المربد) الأدبي الصادر عن جريدة اليوم بالدمام، كان ذلك عام ١٩٧٦ م، حيث نشرت إحدى عشرة قصة صغيرة تحت عنوان:(الطفل يريده : اللون الأبيض).

لكن ما هي القصة الصغيرة في مفهومي؟

أحسها(صغيرة فعلاً)، إنها كنفس عميق جدًّا، ليست حكمة، و لا لغزاً، إنها شفافة وعميقة كالشعر، ولكنها فاجعة مثله، و بها لوعة و بكاء و حزن، إنها ألم في القلب، أكبر من الوخز، و أصغر من عملية جراحية. (فنتازيتها) في كونها فاجعة، صغيرة، مكثفة، وغير متوقعة، و لكنها اختصار كبير لحياة ما.

القصة الصغيرة رشيقة ورياضية في كلماتها، ولكنها ليست أرقاماً تتساوى أمام الجميع؛ فدلالات رموزها واسعة كسعة العقول، ومفاتيحها تعطي مؤشرات لمستقبلها لتتبع ما يطرحه الكاتب. والقارئ يمكنه إبداع قراءتها على أي مستوى يريد.

إن القصة الصغيرة تكمن عموميتها في كونها نمط لا يقول - بوصفه فنًّا - كل شيء، إنما يكشف وجهه الأول وعناوينه و رموزه، آخذاً القارئ إلى عوالمه الداخلية الأخرى.

إن أسلوب القصة الصغيرة يعتمد على المفردة و ليس الجملة؛ فالكلمة في معادلة الأسلوب، هذه لا مكان لها؛ إذا كان يمكن الاستغناء عنها.

إن النموذج المثالي لهذا النوع من القصص يكمن في سطر أو سطرين أو عدة أسطر تكتمل بنهايتها القصة، على أنها عند الكثيرين أطول من ذلك، كما يرون.

لقد صدرت لي مجموعة قصصي الثالثة بعنوان (قصص صغيرة) من نادي الجوف الأدبي عام ٢٠٠٠م، وفازت هذه المجموعة بجائزة أبها . الفرع الأدبي. عام ٢٠١٠.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جناية القصة القصيرة جدّاً

خالد المرضي - السعودية

القصة القصيرة جدًّا فن له جمالياته -ككتابة سردية لها سمات عصرها المتسارع- لكن لا يمكن تخيل حضور هذه الجماليات -إن على مستوى المضمون أو تقنية الكتابة- دون أن يكون هناك تراكم كتابي يفضي إلى خبرة تقود إلى تكثيف مقنن. لا أتخيل الولوج إلى كتابة هذا النوع السردي مباشرة؛ إذ من المسلم به أنها الجنس السردي المخاتل والمراوغ والعميق، ولأنها ستشغل مساحة كتابية صغيرة من ناحية الحجم؛ ستكون مدعاة للولوج إلى عالمها الذي لن تفضحه أسطرمتعاقبة طويلة كالقصة القصيرة أوالرواية مثلاً، أو قافية ووزن وإيقاع لقصيدة شعرية، وليكون هناك كتابة إبداعية؛ لابد أن يكون هناك خبرة مسبقة، تفاعلت مع كتابات سردية تسبق كتابتها (قصة ،رواية ... إلخ)؛ ولذلك رأينا من يلج عبر كتابتها إلى مملكة الكتابة، تسانده دور نشر مادية رديئة وإعلام مصفق غير مسؤول؛ مما جعل منها مطية سهلة، تجعلها في عداد الكتابة العبثية في كثير مما نقرأ من نصوص تدعي أنها قصص قصيرة جدًّا، تظهر تلك النصوص ظاهريًّا بشكل قصص قصيرة جدًّا، وتبدو للقارئ غير المتمرس وقد التزمت بالقصر وسلامة الأخطاء النحوية واهتمام بعلامات الترقيم كشروط مرئية تقوم عليها، هذا ما يبدو للوهلة الأولى، وهي الجناية التي تحط من شأنها كفن إبداعي ما يفتح شهية للكتابة لكل من تمنى أن يكون شيئاً دون أن يملك شيئاً ، قاصًّا بلا قصص ومبدعاً بلا إبداع، مثل هذه الكتابة تكتفي بقمة جبل الجليد، مع أن القصة القصيرة جدًّا في فهمنا العميق لها هي ما خفي منها ذاك الجزء المغموس من الجبل وهو الجزء الأكبر، فحضورها القوي يكمن فيما تحيل إليه، قد تكون بضع كلمات، لكنها تفتح أبواباً للدهشة والمساءلة، وتلقي بالمخيلة إلى أقصى مداها؛ ولذلك كانت قيمة هذا الفن الإبداعي واضحة وجلية فيمن تعاطى كتابتها من قبل كتاب خاضوا معترك الكتابة السردية الإبداعية المبنية على رؤى وخبرة معرفية وحياتية، بالمقابل كانت الجناية الكتابية تظهر كفعل عبثي عبر كتابتها ممن استسهل الولوج الى عالمها دون أن يمتلك شروط المعرفة القبلية في الكتابة السردية، ومثل هذه العبثية هي من تقف عائقاً يجعل من الأصوات التي تشكك في مشروعية حضورها صوتاً عالياً حتى الآن.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ثرثرة حول القصة القصيرة جدًّا

صلاح القرشي - السعودية

يلاحظ المتابع للحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية العدد الكبير من الكتاب السعوديين الذين مارسوا كتابة هذا النوع من الفن (القصة القصيرة جدًّا)، بل ويلاحظ أيضا المرحلة الزمنية الممتدة لفن (القصة القصيرة جدًّا)، ومع هذا فإنه يصعب القول: إن هذا النوع من الكتابة قد نال اعترافا نقديًّا، أو حتى اعترافا لدى الكثير من قراء السرد.

وهذا الأمر لاحظته شخصيًّا في الأمسيات القصصية التي شاركت بها أو حضرتها؛ فهنالك الكثير من الالتباس تجاه هذا النوع من الكتابة. وهذا الالتباس - كما قلت - يشمل فئة القراء وفئة المهتمين بالفنون السردية من النقاد والدارسين، لكن لماذا تواجه (القصة القصيرة جدًّا) هذه النظرة القاصرة كثيرا ؟

لا أعرف السبب في الحقيقة، لكن يبدو لي أننا نعاني من مسألة عدم التسامح ليس فقط على المستوى الاجتماعي تجاه كل ما هو جديد أو مختلف، ولكن أيضا على المستوى الأدبي. وحال (القصة القصيرة جدًّا) هنا ليس بعيدا عن حال القصيدة الحديثة التي ما زال هنالك من يشكك في مسألة تصنيفها .

وبعيدا عن هذه المسألة - وبما أن الأمر يتعلق بمجرد ثرثرة - فإنني أتذكر أنه في واحدة من الأمسيات القصصية، وبعد قراءة مجموعة من (القصص القصيرة جدًّا)، وفي أثناء التعليقات على الأمسية، سأل أحد الحضور قائلا: ما الذي يدعو إلى كتابة قصة قصيرة جدًّا؟ هل هو الميل للاختصار فقط ؟

شخصيًّا أجبت بأن المسألة تتعدى الرغبة في الاختزال أو الاختصار ، و لابد من النظر إلى (القصة القصيرة جدًّا) كفن مستقل تماما. وهذه الاستقلالية يجب أن تكون واضحة لدى كاتب (القصة القصيرة جدًّا) ولدى القارئ في نفس الوقت.

ويبدو لي أنه في هذا الأمر تحديدا يواجه هذا النوع من الكتابة معضلته سواء من خلال بعض من يمارسون كتابته أم لدى بعض من يطالعونه. هنالك من ينظر للقصة القصيرة جدًّا على اعتبار أنها تشويه للقصة القصيرة لا أكثر، أو أنه مجرد استسهال لكتابة شيء يسمى في النهاية قصة قصيرة جدًّا. وهنالك من يكتب القصة القصيرة جدًّا باستسهال كبير، فيمارس -بدون قصد- تأكيد تلك النظرة .

وتحليل هذه الإشكالية - من وجهة نظري - المتواضعة هو أنها ناجمة من ضعف الاطلاع على التجارب العالمية، والأمر هنا يتعلق بالكتاب وبالقراء معا. ويبدو لي أن ضعف اطلاع الكتاب هنا هو الأخطر؛ لأنه يؤسس في النهاية لتجارب ضعيفة جدًّا، تستسهل كتابة هذا النوع من السرد، وتعتقد أنه مجرد خاطرة عابرة أو لحظة شاعرية خالية مما يميز الفنون السردية جميعا عن غيرها، وهو عنصر الصراع، وربما تواجه (القصة القصيرة جدًّا) هنا ما واجهته قصيدة النثر؛ عندما اعتقد بعض من يكتبونها أنها مجرد رص لكلمات خالية تماما مما يمكن أن يسمى بروح الشعر.

وبالعودة إلى تجربة شخصية، فإنني أعتقد أن كتابة القصة القصيرة جدًّا أمر صعب كثيراً؛ لأن المسألة أشبه برصاصة، إما أن تنطلق نحو هدفها أو تذهب بعيدا عنه، وربما لهذا السبب؛ أنا شديد التردد في نشر الكثير مما أكتبه من قصص قصيرة جدًّا، وهذا عكس القصص القصيرة التي لا أواجه الكثير من التردد تجاهها؛ ربما لأنه يسهل الحكم عليها أكثر مما هو تجاه القصص القصيرة جدًّا، وطبعي أن يكون الحديث عن الاهتمام النقدي والمواكبة النقدية - التي تمحص ما ينشر وتتناول مواطن الجمال ومواطن الضعف - كالحديث عن الغول والعنقاء والخل الوفي. فالحقيقة أن النقد يكاد يكون غير موجود تجاه كافة الفنون شعرا ونثرا وفنًّا تشكيليًّا، وبالتالي فلا مناص من أن يبقى الحكم في النهاية للزمن؛ من أجل أن يستمر الجيد ويختفي الضعيف والرديء.

... إلا طعنة الثقافة!

أ. د. عالي سرحان القرشي - السعودية

سأجاوز الحديث عن أزمة المثقف العربي وتجلياتها في الحال العربي وصيروراته الكبرى في ربيعه أحلاماً وانكساراً ومخافة وتخرصات، سأجاوز ذلك الذي كثر فيه القول وطم حتى جمع المتناقضات وحاد عن موضوع النقاش، وأصبحت المرآة فيه مشروخة، سأجاوز ذلك، لا لأن القول فيه قد انتهى، ولا لأن القول فيه ليس بضرورة وليس بذي حاجة؛ سأجاوز ذلك لأفاتحكم عن تجلي أزمة الثقافة في انحسار أفقها، وفي نكوص وعيها، وفي تجافي المسارات عن وعيها، من خلال تجليات تجافي وعيها ورسالتها.

الثقافة في مفهوم عام لها، تعني الفهم العميق لمسارات الحراك الإنساني، ومآله، وكيفية التأثير فيه؛ ليكون على وعي بقيمة الوجود الإنساني، ومتطلبات هذا الوجود من الحرية والكرامة والعدالة.

ومن هنا نجد المثقف حين يستسلم لسلطة النسق قد فارق وعيه الثقافي، وحين يشارك في إنتاج منظومة نسقية تجافي الكينونة الفردية والحرية والكرامة قد خان الثقافة.

البحث عن جمهور تابع ومريدين؛ أصاب الثقافة في مقتل، حين أصبحت رموز ثقافية تجاري أنظمة تقنيات التواصل الاجتماعي فيما تحدث به الاتباع وفيما تقضي به إليهم؛ فحضر اختزال الرأي وغاب عمقه، وحضر السطح منه الذي يرضي الجمهور، وغابت قناعة الثقافة ووعيها، وحضر اليومي المثير، وغاب الوعي الراسخ؛ يظهر ذلك في (تويتر)، وكلماته المحدودة، وعناوينه المختزلة، وعدد المريدين والاتباع، وفي (الفيس بوك) الذي يستثير التعليقات والإعجاب، وقد يكون تسجيل الإعجاب على السمعة، والصداقة؛ لأن كثرة المعروض لا يسمح الوقت بتمحيصه وتفنيده، وكم كانت (اقرأ المزيد) خاتمة لما قرئ ووقع عليه.

طبعاً لا أنكر دور هذه الوسائل في تعميم الثقافة، وإثارة الحوار، وإعلاء المسكوت عنه، لكن استثمارها لتنمية نسق التبعية من قبل المثقف خيانة للثقافة.

جاءت الأندية الأدبية بالانتخابات؛ فاستبشرنا خيراً بالديموقراطية في الثقافة، فإذا بها تغتال باسمها؛ حين يتوافق مجموعة ويسيطرون على مسار التصويت.

تعقد المؤتمرات والملتقيات الأدبية، فتعصف بالملتقى وحواره شكليات التنظيم، ابتداء من اختيار الموضوع، واختيار المنتدين، وانتهاء بسيف الوقت للمحاضر والمحاور؛ فنخرج منها بما كنا نعرف، وربما بأقل ما نعرف، ويقيناً بتشويه ما نعرف.

اشتغالات المثقف هل وعت الحراك الإنساني وما يتطلبه من الثقافة ؟

أشك في ذلك طالما أننا لم نجترح الجديد المدهش، وتغرينا ثقافة الأسماء، التي تقبل أن تتقبل كتاباً فارغاً؛ لأنه يحمل اسم النجم، وكم كان صاحب هذا الكتاب بارعاً في نقد الثقافة ومواجهتها، وكشف فراغها، حين قدم لها هذه الطعنة.

أظن مساحة هذا الكلام قد انتهت ، أودعكم ، وأستميحكم العذر ، ولعلي ألقاكم في مكان آخر.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com